Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Simone Cristina Manso Escobar

O Barão de Lavos: do belo ao grotesco: uma análise comparativista do romance de Abel Botelho.

Rio de Janeiro
2014

Simone Cristina Manso Escobar

O Barão de Lavos: do belo ao grotesco:
uma análise comparativista do romance de Abel Botelho.

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

B748 Escobar, Simone Cristina Manso.
O Barão de Lavos: do belo ao grotesco: uma análise comparativista do romance de Abel Botelho / Simone Cristina Manso Escobar. – 2014.
156 f.: il.

Orientador: Mário Bruno.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Botelho, Abel, 1856-1917 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Botelho, Abel, 1856-1917. O Barão de Lavos – Teses. 3. Estética - Teses. 4. Arte na literatura – Teses. I. Bruno, Mário, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Simone Cristina Manso Escobar

O Barão de Lavos: do belo ao grotesco:
uma análise comparativista do romance de Abel Botelho.

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 07 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof Dr. Iremar Maciel de Brito

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof. Dr. Auteríves Maciel Junior

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Roberto Nunes Bitencourt

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

.

Dedico esta tese ao professor Massaud Moisés, pela inspiração

AGRADECIMENTO

Ao meu marido Arnaldo, por todo carinho, amor e compreensão.

Ao meu filho Arnaldo Escobar pela paciência e maturidade.

Aos meus queridos avós Nilza e Wilson Manso, pelo amor e dedicação (*In Memorian*).

Ao meu orientador Mário Bruno, pelo exemplo profissional, pela presença e pelo estímulo.

À professora do curso de Doutorado, Maria do Amparo Tavares Maleval que tanto colaborou para o resultado desta pesquisa que ora apresento.

À Câmara Municipal de Tabuaço, pela gentileza, hospitalidade e pelo material com o qual me presentearam.

À Professora Dra. Maria Isabel Pires de Lima, da Universidade do Porto, pela gentileza, generosidade e orientações.

À querida amiga Mariângela Capuano pelo incentivo, carinho e leal amizade.

À Tania Saldanha Machado Lopes, secretaria do setor de Pós-Graduação do Instituto de Letras pela generosidade e gentileza que me dispensou durante os anos dos cursos de mestrado e de doutorado.

À Cláudia, Sônia, Rejane, Alessandra Lyra, Fabiano, Carolina, Márcia, Eliana, Dulcinéia, Evelyne, amigos e companheiros da Escola Municipal Rio das Pedras pelo apoio e pela torcida.

Por fim, a todos que me apoiaram nesta grande empreitada, os meus sinceros agradecimentos.

A arte é tudo, tudo o resto é nada. Só um livro é capaz de fazer a eternidade do mundo.

Eça de Queirós

RESUMO

ESCOBAR, Simone Cristina Manso. *O Barão de Lavos:* do belo ao grotesco: uma análise comparativista. 2014. 156 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta pesquisa tem por objetivo, em perspectiva comparada, analisar o encontro de duas artes: a literatura e a pintura, observado na obra *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho. O romance naturalista, com traços decadentistas, do escritor Abel Botelho que abre a série intiulada *Patologia Social* (1891) nos mostra, como diz José Carlos Seabra Pereira, "um tempo em se convegiam o romantismo,o realismo e *pretensões de modernidade baudealiriana (mais ou menos satanistas)"* (PEREIRA, 1995) e onde as diversas categorias das artes se encontram e se conjugam. Nesse cenário caótico, mas profícuo, temos este romance que estabelece a arte plástica como ponto focal dentro do texto. Analisa, sobretudo, o processo da escrita onde foi possível constatar a deformação do belo em grotesco ao longo do romance. Investiga a questão imagética encontrada no texto botelhiano, caracterizada através da gravura *Rapto de Ganimedes*; litografia de grande simbologia dentro dessa obra literária, pois representa o ideal estético idealizado pelo próprio Barão, e tudo de significativo que compõe a trajetória e as emoções de D. Sebastião ao longo de sua vida, portanto permeando e atravessando toda narrativa.

Palavras-Chaves: Arte. Abel Botelho. Belo. Grotesco. Decadência.

ABSTRACT

ESCOBAR, Simone Cristina Manso. *The Baron of Lavos*: from beautiful to grotesque: a compared analysis. 2014. 156 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The objective of the research presented is analysing in a compared perspective basis the combination of two types of art: literature and painting, observed in the book "The Baron of Lavos" (1891) by Abel Botelho. The naturalist romance, with decadent traces, of the writer Abel Botelho launches the series entitled Social Patology (1891) showing, as said by José Carlos Pereira (Pereira, 1995), "a time when the romantism, realism and baudealirian modern purpose (a bit satanic) would converge". The various range of art categories are joined as well. In the caotic but fruitful scenary a romance in which plastic art is the focus of the text is set. It is mainly analysed, as the romance unfolds, the writing process where it was possible to observe the deformation of beautiful in to grotesque. The image issue caractherized by the litograph Kdinapping of Ganimedes is investigated. The cited litograph plays an important role in this literary work as it represents not only the esthetic ideal idealized by the Baron himself but also the very meaning of the trajectory and emotions of D. Sebastian during his life.

Keywords: Art. Abel Botelho. Beautiful. Grotesque. Decadence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto da capa Do DVD do filme de Rino Lupo, 1923, baseado no conto *A Frecha da Misarela,* constante no livro *Mulheres da Beira*..... 23

Figura 2 – Digitalização da página do romance *Fatal Dilema*, quarto livro da série *Patologia Social*, com dedicatória para D. Theodolinda Elisa Vieira..... 33

Figura 3 – Capa do livro de contos *Esfolhadas,* de Orlando Marçal e Fernão Côrte-Real, com prefácio de Abel Botelho 34

Figura 4 – Gravura de Albrecht Dürer, em Eau-Forte, dimensões 24,1x19,2 cm, exposta no acervo do The Britsh Museum..... 50

Figura 5 – Caricatura feita por Columbano Bordalo para ilustrar o *Ultimatum* 70

Figura 6 – "O concerto dos Gatos", gravura Coryn Boel, em Eau-Forte, dimensões 23,8 x 31,4 cm, exposta no National Gallery of Art, Washington..... 85

Figura 7 – “O Rapto de Europa", gravura de Coryn Boel, em Eau-Forte, dimensões 20,1x 29,8 cm, exposta no The Britisch Museum, Londres 86

Figura 8 – Cópia romana em mármore datada do século IV, da escultura grega de Apollo Belvedere, exposta no Musei Vaticani 89

Figura 9 – Cópia da gravura original de Michelangelo *Rapto de Ganimedes* - Michelangelo 1533, exposto na The Royal Collection, Londres 90

Figura 10 – Esboço a red giz da anatomia humana – costas.- Michelangelo 1515-20 – exposto na The Royal Collection, Londres 90

Figura 11 – Esboço a red giz da anatomia humana – pernas (produto de seu trabalho de dissecação de cadáveres) – Michelangelo 1515-20 — exposto na The Royal Collection, Londres 91

Figura 12 – Quadro "The Arnolfini Marriage" de Jan Van Eyck, óleo sobre tela, dimensões 82x 59,5 cm, exposto no National Gallery of

Art, Washington 93

Figura 13 – Detalhe do espelho do quadro "The Arnolfini Marriage" 94

Figura 14 – Quadro "Ghent Alterpiece de Jan Van Eyck", óleo sobre tela, dimensões 350x 461 cm, exposto na Saint Bavo Cathedral, Bélgica 95

Figura 15 – Adão e Eva – detalhe em destaque do quadro Ghent Alterpiece de Jan Van Eyck 95

Figura 16 – Die Musik I", 1895 de Gustav Klimt. Oleo sobre tela, dimensões 37 x 44,5 cm , exposta em Bayerrische Staatsgemäldesammlungen, Munique 98

Figura 17 – Die Musik II", 1898. Pintura sobreportas no Salão de Música do Palácio Nikolaus Dumba,Viena, dimensões 150 x 200 cm . 98

Figura 18 – "Schubert am Klavier", 1899 de Gustav Klimt. Pintura sobreportas no Palácio Nikolaus Dumba, Viena, dimensões 150 x 200 cm 99

Figura 19 – "Judith I" (Salomé), Gustav Klimt, 1901. Óleo sobre tela, dimensões 84 x 42 cm, exposta na Österreichische Galerie Belveder 100

Figura 20 – "Judith II" (Salomé), Gustav Klimt, 1901. Óleo sobre tela, dimensões 178 x 46 cm, exposta na Galleria d' Arte Moderna, Veneza 100

Figura 21 – "O Rapto de Ganimedes", Coryn Boel,gravura em Eau-Forte, dimensões 22,10, exposta no The British Museum, Londres . 110

Figura 22 – Os três pontos – símbolo maçom 119

Figura 23 – Detalhe 1 do afresco da Domus Aurea de Nero, em Roma 128

Figura 24 – Detalhe 2 do afresco da Domus Aurea de Nero, em Roma 128

Figura 25 – Mosaico romano no estilo grotesco, do início do século II 129

Figura 26 – The Nigthmare" de Johann Heinrich Füssli dimensões 101,6 x 127cm, exposto em Detroit, Detroit Institute of Arts 131

Figura 27 – Dante e Vigílio nos portões do Inferno" ilustração da obra "A Divina Comédia", de Dante Alighieri feita por Wiliam Blake,

em 1825 131

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	**ABEL BOTELHO, DENTRO E FORA DO SEU TEMPO**	19
1.1	**A crítica de hoje e de ontem**	24
1.2	**Uma breve contextualização histórica**	38
1.3	**Naturalismo, Decadentismo e Simbolismo**	57
1.4	**A ética e a retórica botelhiana**	65
2	**O BELO: A INSPIRAÇÃO NO CLÁSSICO**	81
2.1	**Paideia**	102
2.2	**Rapto de Ganimedes: representação de um ideal estético**	110
2.3	**Sagrado e Profano**	114
2.3.1	A Arte Real	117
2.3.2	O Signo da Rosa	120
2.4	**O *Banquete,* de Platão em diálogo com *O Barão de Lavos***	121
3	**O GROTESCO: A DEFORMAÇÃO DO CLÁSSICO**	128
	CONCLUSÃO	139
	REFERÊNCIAS	141
	ANEXO - Documentos e fotos de Abel Botelho.....	146

INTRODUÇÃO

> O sol, que luzia de chapa nos prédios fronteiros, coava pela trama dos *stores* corridos uma luz uniforme , pacífica, suave, de *atelier* ou de templo, mascarando, por uma anomalia picante, com a sua meia-tinta parada e discreta aquela estância cachoante de paixão. Por forma que esse corpo humano, ali mineralizado, imóvel devastado interiormente por uma turbamulta de desejos, dava a aparência calma e solene duma estátua ou dum deus. (BOTELHO, 1982, p.50-51)

Imagens, cores, emoções, reflexões e intensidade são alguns aspectos encontrados no texto *O Barão de Lavos* (1891) primeiro romance da série intitulada *Patologia Social* , obra da qual se retirou a epígrafe acima.

Abel Botelho foi um escritor que escreveu não só com a pena, mas também com pincel, criando um texto-aquarela. Criou um quadro daquilo que viu e viveu.

Em cada romance da série *A Patologia Social* foi abordado, segundo Abel Botelho, um tipo de crise pela qual a sociedade lisboeta atravessava, nomeada pelo autor como “patologia”. Sua obra é baseada na tríade: sentimento – pensamento – ação, fatores, segundo Botelho, fundamentais para o equilíbrio do homem. Vejamos a seguir o prólogo da segunda edição do romance *O Barão de Lavos.*

Prólogo da Segunda Edição

> Por tres modos differentes se póde manisfestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psychica. Dentro de tres formulas fundamentaes se encerra todo campo de acção da nossa individualidade, do nosso ipseismo, do nosso modo de ser social e intimo. De tres sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: - faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.
> Quando o valor de todas tres é egual, ou pelo menos equivalente, no modalismo organico de um individuo, este realiza o typo physiologico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predominio, porém, de qualquer d’essas faculdades, no doseamento d’um caracter origina desequilíbrios, aberrações e anormalismo pathologicos, os quaes fazem objecto dos estudos d’esta minha série de romances.
> O *Barão de Lavos* e o *Livro de Alda* pretendem ser a analyse de dois exemplares humanos tyrannisados pela diathese das faculdades affectivas, - o caso mais comum. Nos romances seguintes procurarei dar o traslado pittoresco de caracteres em que, ainda essa, e as duas outras ordens de faculdade predominem.
> Eis em duas palavras a genese, o pensamento inicial da série dos meus romances sobre <<Pathologia social>>. Esta breve explicação-programma devia ter logo antecedido a primeira edição do *Barão de Lavos*. Não o fiz, para que m’o não lançassem á conta de prematuro pedantismo. Não quis dar flanco aos meus amaveis confrades em letras, para averbarem um propósito, que era meditado e honesto, á conta de intempestivo fogacho de vaidade.

> Agora, porém, o ruidoso êxito alcançado por essa primeira edição impunha-me para com o publico e dever de encimar com esta rápida annotação a segunda.
>
> O auctor.
>
> BOTELHO, Abel. O Barão de Lavos. 3ª ed., Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmãos editores, 1908.
> (Transcrição retirada de um exemplar autografado, pelo autor, do Real Gabinete Português. Nº de registro 46338 – 23-NN-16).

A ideia de tese especificada e devidamente anotada encontra-se neste prólogo, no qual Botelho nos sua tese, seu propósito e como ela será desenvolvida ao longo da série *Patologia Social* (o nome da série e a tese contida na obra apontam para o naturalismo). Em suma, temos estratos claros de um naturalismo, autêntico, com termos cientificistas e teorias positivistas; de uma linguagem descritiva e detalhista, resquícios de uma influência romântica, camiliana; uma visão decadente da sociedade e do homem finissecular e de muitas representações simbólicas.

> Nesta concepção fatalista, bem como na retórica que a evoca, há muito de romântico, inclusivamente com reminiscências camilianas. No magma cultural de finais do século XIX, Abel Botelho é um autor que revela tendências híbridas: utiliza um vocabulário científico ou pseudocientífico próprio do Naturalismo, mas sua concepção fatalista da vida, mesmo quando de âmbito fisiológico, revela contaminações com o fatalismo romântico, de pendor metafísico e transcendental. A visão decadentista predomina na volúpia da contemplação da <<agonia da civilização>> que corresponde à <<embriaguez da inércia>>, ao <<estado nauseativo da alma>> e ao <<prazer de fazer mal... a si e aos outros>> [pp.425-426] (JESUS, 1997, p.120)

O Barão de Lavos vai além do romance de tese e do típico folhetim naturalista, embora contenha ambos aspectos. Nele observamos contradições e outras formas de narrativa, divergentes da forma naturalista, e outro tipo de representação que se faz através do retorno à arte clássica grega e à arte renascentista. Essa volta à arte clássica está em consonância com os ideais filosóficos que cultuavam a beleza: física e espiritual. A beleza representava o conceito daquilo que era da ordem do bem e do saudável, resultando na virtude. Já o seu oposto, a fealdade, representava tudo que era da ordem do mal e da doença, configurando o vício.

As referências à cultura e à arte grega, e também à arte renascentista, mencionadas ao longo do texto, são necessárias para o entendimento do viés estético analisado na obra. O cenário é moldado pela mediação da arte e das teorias

cientificistas. A arte clássica está intrinsecamente vinculada aos ideais filosóficos que cultuavam a beleza, seja ela física ou espiritual.

A presença do grotesco, do sublime, da figura do dândi, ilustram o romance e o restante das obras que integram a série *Patologia Social*. Esses elementos constituem parte dos aspectos vistos na estética do Decadentismo.

A arte está ligada, primordialmente, às manifestações humanas inerentes à comunicação e à estética, que por sua vez é possível através da percepção, da sensibilidade, e das ideias. A palavra arte origina-se do latim *ars* e significa técnica, habilidade, mas, também, produção de algo belo e extraordinário (Houaiss), contudo palavras como astúcia, fingimento e dissimulação, são, igualmente, empregadas como sinônimo de arte. Ela sempre esteve ao lado do homem, desde os primórdios com as pinturas rupestres até os dias hodiernos com pinturas abstratas. Pintou-se antes de escrever, desse modo podemos dizer que o homem, desde o início de sua existência, lia imagens e escrevia com imagens. Os séculos passaram e com ele veio o advento da escrita que ajudou no progresso da comunicação, mas ainda assim o homem não perdeu a capacidade de ler imagens, e a aliou à literatura.

A *priori* o desenho e a pintura foram as primeiras formas de comunicação da humanidade, mas a escrita significou um aperfeiçoamento, sofisticou-a, e então o homem subiu um degrau no seu processo de interação com o outro e com o mundo. A partir daí, a arte delineou um novo status nas relações humanas, ela não só comunica ou documenta, agora ela expressa.

O senso comum tem por hábito ligar o conceito de arte, essencialmente, àquele diretamente relacionado à imagem, entretanto, não é dessa forma que devemos ver este conceito; a arte abarca a imagem, e também, com muita propriedade, a escrita; e a esta arte damos o nome de Literatura, que por sua vez produz imagens.

E arte em todas as suas formas é, e foi, um tema que captura e fascina. Muitos foram os homens do século XIX que discursaram sobre a arte, seu conceito e seu papel. Vejamos a visão de Nietzsche acerca do conceito de arte em *O nascimento da tragédia.*

> A arte é nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida.
> A arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, antibudista, antiniilista par excellence.

> A arte como redenção do que conhece – daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico.
> A arte como a redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.
> A arte como a redenção do que sofre – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia. (NIETZSCHE, 2007)

A arte é uma forma de saber e como tal produz conhecimento, que não só é apreendido, mas sentido. Entretanto, para os realistas e naturalistas a arte contemplativa perdia muito do seu valor. Para que ela alçasse status de obra de ***Arte***, deveria servir a uma coletividade, deveria ter um propósito prático. Essa crítica estava dirigida diretamente aos românticos, contudo percebemos, também, o culto da arte pela arte, plenamente, no movimento parnasianista, embora este se diferencie daquele no que concerne aos preceitos. O parnasianismo vai de encontro ao excessivo subjetivismo romântico, com seu objetivismo e impessoalidade. Tudo isso nos dá um panorama do que a arte significa para este homem dos oitocentos, esta sociedade que se vê no limiar de um século e no despertar de outro, e por vezes essa arte vai agir como fator crucial nos textos produzidos.

O cenário, dos romances analisados, é moldado pela mediação da arte e das teorias cientificistas, e para completar o quadro, temos a atmosfera *décadant* do fim de século. O século XIX passou por mudanças profundas, as quais refletiram diretamente nos alicerces do pensamento das sociedades. Tivemos o surgimento da teoria do evolucionismo, um choque para os que acreditavam no criacionismo; o nascimento da psicanálise; uma grande produção nas artes como a pintura e a literatura; e até mesmo o renascimento dos jogos olímpicos. Mas, sobretudo a capacidade de expressão que o homem finissecular, principalmente o europeu, mostrou ao dizer e ao se posicionar ante ao turbilhão de transformações sociais, ideológicas, políticas, econômicas, teológicas, filosóficas e comportamentais que o *fin-de-siécle* trouxe; e grande parte dessa expressão pode ser sentida e vista no campo das artes.

Visto isso, temas como a arte, a filosofia e a história são condutores do corpus desta tese, e se justificam pelo fato desses mesmos temas configurarem o universo ficcional criado pelo autor da *Patologia Social*. As referências à cultura e à arte grega, à arte renascentista, mencionadas ao longo do texto, são necessárias para o entendimento do viés estético analisado na obra.

Esta pesquisa situa-se a partir da observação de um elemento emblemático e de grande valor simbólico dentro da trama: o quadro que retrata o rapto de Ganimedes, príncipe troiano que encanta Zeus por sua beleza apolínea.

Com este estudo foi possível perceber a ligação importante da imagem com a palavra, cujo encontro foi utilizado e discutido desde os tempos clássicos, passando por forte polêmica na renascença e ressurgindo com expressão no século XVIII, através do texto de G.E.Lessing.

Entretanto, a observação mais importante e significativa analisada nesta pesquisa e que se configura como a tese do estudo é a análise do caminho que o texto botelhiano vai fazer entre o belo e o grotesco. Vamos analisar como o autor utiliza a ideia do belo como contraste ao grotesco. Mostrar a convivência de um belo clássico e de um belo sublime e exagerado (próprio do romantismo), e constatar que é esse belo exagerado que se deforma e se torna grotesco, pois é através do grotesco que Abel Botelho representa Portugal, ao produzir a sua escrita com padrões e processos similares aos da produção pictórica. Isso ocorre porque é dessa forma que ele exprime sua crítica aos costumes, à moral e à ética, que segundo sua visão está corroída e desgastada.

A obra botelhiana aponta essencialmente três caminhos para possíveis abordagens; o da moral, o do social e o da política. Dentro dessas três vertentes, encontramos questões acerca da arte, da ciência, da ética política, da degradação social (e do indivíduo como parte desse corpo social), tudo isso à luz do naturalismo. Mas também, caminha através dos meandros do decadentismo e, aí, o autor assume um tom pessimista, grotesco e até mesmo mórbido. Outra face de sua produção literária multifacetada reside em textos de aspecto regionalista, contidos em *Mulheres da Beira,* ao escrever sobre temas e costumes da região do Douro – “Foi imensa a produção literária de Abel Botelho, e nos mais diversos campos”. (ALMEIDA, 1979. p. 27)

Portanto, o pesquisador que se dispuser a aventurar-se em suas palavras, terá uma extensa paleta para trabalhar. Nesse leque de opções, podemos dizer que dispomos de material suficiente para desenvolver uma pesquisa séria, coerente e interessante. Mas, devido ao tamanho e à importância do conjunto de obras que

Abel Botelho nos deixou, optamos por uma delas. Como nos diz Carlos Reis "*toda escolha é limitativa e mutilante*"[1]

É nessa atmosfera que esta pesquisa se estabelece. Dentre as possíveis chaves de leitura que sua obra nos propicia a que ora escolhemos e decidimos para o desenvolvimento desta tese foi a possibilidade de uma leitura sob o viés estético, propondo uma pesquisa, de natureza teórico-crítica, acerca da relação entre a Literatura e a Pintura na obra botelhiana; e ainda, mostrar como se estabelece o processo de deformação do clássico que origina o grotesco em sua escrita.

A abordagem deste trabalho se apresenta em três capítulos, dos quais estabelecemos uma sequência que começa com a apresentação do autor e um pouco de sua história, chegando até à análise dos aspectos estéticos discutidos ao longo de todo o estudo.

No primeiro capítulo, apresentamos informações sobre Abel Botelho, seu tempo e sua contextualização histórica, as críticas de seus contemporâneos e dos estudiosos de agora, um pouco sobre o esteticismo de fim-de-século: o naturalismo, o decadentismo e o simbolismo, para melhor compreendermos os meandros pelos quais circulam os textos e o pensamento do autor duriense, e ainda, mostramos como se estrutura a retórica e a ética em seus romances.

No segundo capítulo, analisamos o conceito de belo dentro da obra e como ele se mostra e se desenvolve na narrativa. Discutiremos o conceito de Paidéia, pois é de extrema importância para falarmos sobre um outro conceito que é recorrente no romance, o conceito de pederastia. Continuando nossa jornada pelo mundo clássico, traçamos um roteiro dividido em cinco momentos decisivos na trama onde aparecem cenas do Barão e a gravura do Rapto de Ganimedes, imagem que estrutura e age como esqueleto do romance. São eles: 1- A origem do Barão; 2- O êxito do Barão na busca por seu modelo de perfeição; 3- A traição sofrida; 4 - A decadência; 5- O fim. Ainda desenvolvemos mais dois subcapítulos que falam de uma característica, diríamos até um padrão, dentro de seus textos que é a noção de puro e impuro. Fechando esse capítulo, propomos um diálogo do romance com o texto platônico, *O Banquete.*

E finalizando o terceiro capítulo, discutimos como esse belo posto e proposto no romance vai se desgastando, se deformando até chegar à formação de imagens

[1] Texto de apresentação do livro *A história Crítica da Literatura Portuguesa*, v. 7 , p. 8, de José Carlos Seabra Pereira

grotescas produzidas propositalmente, porque é dessa forma que Abel Botelho vê e representa o Portugal de sua época.

O resultado de quatro anos de pesquisa é a tese que ora apresentamos, e que está longe de esgotar as possibilidades de abordagem que a obra de Abel Botelho pode oferecer.

1 **ABEL BOTELHO, DENTRO E FORA DO SEU TEMPO.**

Abel Botelho nasceu no dia 23 de setembro de 1855, em Tabuaço, segundo os pesquisadores Justino Mendes de Almeida, Monique Benoit- Dupuis e José Guilherme Macedo Fernandes. Contudo, o ano de seu nascimento gera uma controvérsia entre os estudiosos de sua vida e obra. Há escritos nos quais o ano de 1856 também figura, porém, em 2008, o advogado e pesquisador Gustavo Monteiro de Almeida publicou, em seu blogspot, o assentamento de batismo de Abel Botelho, cujo teor nos mostra a data de batismo e o seu nascimento registrados no ano de 1854, e, ainda, uma nota de falecimento publicada no periódico *Illustração Portugueza*, de 1917, que reitera e ratifica o ano de 1854 como sendo o ano de seu nascimento. Tendo em vista o assentamento de batismo e a nota de falecimento de uma revista conceituada da época, adotaremos nesta tese, quando necessário, a data de 23 de setembro de 1854.

> **"…** *Abel, filho legitimo de Luiz Carlos d'Almeida Bo- / telho, natural de Viseu, Freguesia da Sé = e de / D. Maria Preciosa d'Azevedo Botelho, desta Fregue- / sia, nepto paterno de Christovão Antonio d'Almei-/ da e Costa da Freguesia de Monsanto, Bispado de / Castello Branco = e de D. Helena Joaquina / da Fonseca da Freguesia de Castello Bom, Bispado / de Pinhel = e materno de Bento d'Azevedo Leitão / desta Freguesia, e de D. Maria Bernarda da / Freguesia de Fonte arcada, deste Bispado, foi por / mim solemnemente baptizado no dia vinte um / de Novembro de mil oito centos cincoenta e qua- / tro, tendo nascido a vinte e tres de Septembro do / mesmo anno supra; foram Padrinhos seus / avós maternos = Bento d'Azevedo Leitão e / D. Maria Bernarda = e testemunhas o Rd.º P.e An- / tonio Vaz Pereira = e o Rd.º P.e Manoel Ribeiro da / Fonseca; e para constar fiz este assento que assignamos*
> *O Abb.e Antonio Soares Martinho*
> *P.e Ant.º Vaz Ferr. ..... P.e Manoel Rib.º da Fon.ca* **…"**
>
> **Fonte**: Livro de Baptismos da Freguesia de Tabuaço, concelho de Tabuaço, Ano de 1854, Cx. 14, n.º 3, fl. 91 v.º.
> **Observações**: As mudanças de linha vão assinaladas com o sinal /

Segundo José Augusto Maia Marques, este documento foi consultado no livro de Batismos da Freguesia de Tabuaço, concelho Tabuaço, Ano 1854, cx. 14, nº 3, fl. 91 vº. O estudioso diz ainda que se não existir erro do pároco, ou se não houver acontecido nenhum erro na leitura do citado documento, e tudo leva a crer que nenhuma das opções ocorreu, então esta é a data correta de nascimento do autor.

Abel Acácio de Almeida Botelho vem de uma linhagem burguesa. Pelo lado paterno, burgueses de Viseu[2]; e pelo lado materno, de uma antiga família de proprietários rurais, os "Azevedos Leitão", conhecidos como "miguelistas ferrenhos"[3] A intenção de seus genitores era mandá-lo a Coimbra, mas com a prematura morte de seu pai Luís Carlos de Almeida Botelho, Major de Caçadores,condutor de obras públicas e professor do Liceu de Vila Real de Trás-os-Montes, sua mãe Maria Preciosa de Azevedo Leitão viu-se obrigada a encaminhá-lo ao Real Colégio Militar, em 1867, como pensionista do Estado. Então o aspirante Abel Acácio seguiu a carreira militar chegando ao posto de Coronel, embora a intenção da família Botelho fosse mandá-lo a Coimbra. Nesse tempo em que permaneceu na instituição, foi condecorado com prêmios e honras em todas as cadeiras. Em 1872, ingressou na Escola Politécnica onde permaneceu até 1876. Continuando sua bem-sucedida carreira militar, seguiu para o curso de Estado-Maior na Escola do Exército, sendo, novamente, premiado e condecorado por seu desempenho[4].

Em 1881, casa-se com D. Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos, oriunda de uma família nobre de Lamego (Casa do Espírito Santo), filha do coronel do Corpo do Estado Maior.

Percebemos que esse perfil de homem não nos direciona para um artista com sensibilidade e habilidades incríveis para as artes, sobretudo para a pintura. Porém, Abel Botelho surpreende a todos com sua versatilidade e revela em sua obra composta por romance, peças de teatro, contos, seu talento como escritor, pintor e desenhista.[5]

Em sua aguçada percepção artística, capta sutilezas presentes, e observadas em seu contexto histórico, sob um olhar naturalista-positivista, porém já com traços decadentistas, padrão que pode ser visto numa grande cepa de autores do fim do século XIX, tais quais: Fialho de Almeida, Manuel Laranjeira, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Guerra Junqueiro, Raul Brandão, entre outros. Compõe suas obras

---

[2] Escorço Bibliográfico e estudo linguístico, in Obras de Abel Botelho, vol 1, Porto: Lello e Irmão, 1979.

[3] Informação constante no site http://abaciente.blogspot.com.br/2010/04/24-de-abril-de-1917-morreu-abel-botelho.html, onde o autor do texto Guilherme Monteiro de Almeida, confirmou esta informação no livro de M. Gonçalves da Costa intitulado **Lutas Liberais e Miguelistas em Lamego**, de 1975.

[4] Informações obtidas a partir do site http://www.cm-tabuaco.pt. Câmara Municipal de Tabuaçu, cidade onde Abel Botelho nasceu.

[5] Informações obtidas a partir do site www.espigueiro.pt/reportagem. Neste mesmo site há uma bibliografia sobre o autor, porém não disponível no Brasil.

aproveitando sua travessia entre os esteticismos dos oitocentos, com um estilo próprio, tecendo um jogo de sobreposições das estéticas *fin-de-siècle*. Foi um naturalista, mas caminhou com segurança por entre e através do decadentismo.

Na verdade, sua sensibilidade vai além, pois capta sutilezas contidas, e vistas sob um olhar naturalista e iluminista, próprios do fim do século XIX, no cenário de sua época, com um estilo peculiar que é só seu. Teceu um jogo de sobreposições de estéticas como o naturalismo e o decadentismo sempre revestidas pelo viés das arte plásticas.

Abel Botelho tinha sólido conhecimento sobre o assunto. Foi membro da Comissão dos Monumentos Nacionais, Acadêmico de Mérito da Academia das Belas-artes e também contribuiu para a criação da bandeira da República Portuguesa, juntamente com Columbano Bordalo e João Chagas[6]. Abel Botelho desenhava com perfeição à pena, chegou a fazer algumas ilustrações para *A Ilustração* e *O Occidente*. Há referências de que muitas vezes ele esboçava os espaços interiores e exteriores onde transcorriam as cenas dos enredos de suas obras. Ilustrava seus próprios romances, talvez, como forma de auxílio para elaboração da narrativa[7]. É lamentável que não se tenham mais notícias de nenhum desses esboços.

Sua primeira produção foi o livro *Lyra insubmissa* de 1885 (produzida entre 1874 e 1883); entretanto, há um poema chamado *Nunquam* que podemos considerar, segundo os estudiosos de sua obra, como o primeiro texto literário de Abel Botelho, publicado na Revista Litteraria do Porto em 1877 (Anno I, Porto, Nº XV, p. 117). "Eis a poesia que se considera como o primeiro texto literário publicado por Abel Botelho" (ALMEIDA, 1979, p.28):

Nunquam

Bem como à luz do sol, ó minha amada,
A lágrima de orvalho matutina
Se alteia, manso e manso, da campina
Em uma vaga nevoa transformada;

Assim, se minha vida attribulada
De teus olhos desponta a luz divina,

[6] Informações constantes no estudo de Monique Benoit-Dupuis, intitulado Contribution à La Bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho. Esse texto é o mais substancial, o texto mais completo que se tem sobre a vida de Abel Botelho.

[7] *Ibidem*

Logo em nuvem se exhala e peregrina
A ti se eleva esta alma apaixonada.

E como a nevoa, após de muito erguer-se,
Se desfaz e succumbe de fadiga
Sem poder alcançar o que a formára,

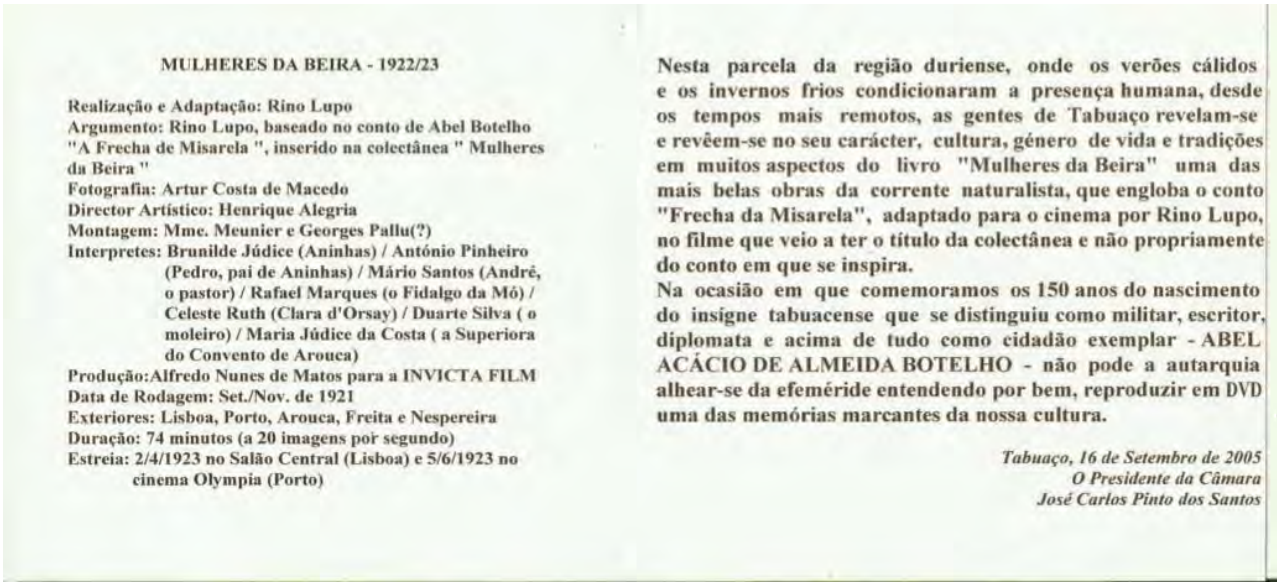
Assim também minh'alma hade perder-se
Em mil desejos vãos, sem que consiga
A distancia annular que nos separa!

Lisboa- Abel Acacio.

Nunquam, palavra latina que significa nunca. O que seria nunca para Botelho neste poema? Observando-o podemos dizer que se trata de uma escrita jovem, imbuída em um tom lírico, com traços românticos acentuados (está escrita em versos hendecassílabos e decassílabos, embora essa métrica tenha seu uso datado na literatura renascentista e maneirista, essencialmente, ela retorna no romantismo), contudo nos parece que a amada em questão pode não ser uma mulher, mas sim, a pátria, a nação, uma paixão para o autor duriense. Talvez o nunca, para ele, seja o desistir, ou melhor, o nunca desistir, ainda que diante de obstáculos e percalços no caminho, ele resistirá. Uma resistência à política que o desagradava, para alcançar o que realmente desejava: a República.

Em 1891, Abel Botelho começa a escrever a série de obras denominada *Patologia Social.* Esse estudo da sociedade portuguesa inicia-se com o romance *O Barão de Lavos*. Além de *O Barão de Lavos*, a série *Patologia Social* é composta por mais quatro livros: *O Livro de Alda, Amanhã, Fatal Dilema e Próspero Fortuna*. Mas os romances desta série não são os únicos romances escritos por Botelho. Ainda integram o conjunto de sua obra: *Sem remédio* (1900); *Os Lázaros* (1904) e *Amor Crioulo* (obra inacabada com edição póstuma de 1919) e mais um livro de contos: *Mulheres da Beira* (1898). Este último deu origem ao filme As mulheres da Beira (baseado no conto "A frecha da Misarela") realizado e adaptado por Rino Lupo, que estreou no Salão Central de Lisboa em 02 de abril de 1923 e em 05 de junho de 1923 no cinema Olympia, no Porto.

A Câmara Municipal de Tabuaço, em homenagem aos 150 anos de nascimento do autor, realizou várias comemorações, no ano de 2005. Entre elas colóquios e premiações na disciplina de Língua Portuguesa para alunos dos 1º e 2º ciclos de ensino e também do ensino secundário. Ainda por ocasião das comemorações, a Câmara de Tabuaço lançou um DVD com o filme original de Rino Lupo, que foi oferecido aos alunos vencedores do concurso.



MULHERES DA BEIRA - 1922/23

Realização e Adaptação: Rino Lupo
Argumento: Rino Lupo, baseado no conto de Abel Botelho "A Frecha de Misarela ", inserido na colectânea " Mulheres da Beira "
Fotografia: Artur Costa de Macedo
Director Artístico: Henrique Alegria
Montagem: Mme. Meunier e Georges Pallu(?)
Interpretes: Brunilde Júdice (Aninhas) / António Pinheiro (Pedro, pai de Aninhas) / Mário Santos (André, o pastor) / Rafael Marques (o Fidalgo da Mó) / Celeste Ruth (Clara d'Orsay) / Duarte Silva (o moleiro) / Maria Júdice da Costa (a Superiora do Convento de Arouca)
Produção:Alfredo Nunes de Matos para a INVICTA FILM
Data de Rodagem: Set./Nov. de 1921
Exteriores: Lisboa, Porto, Arouca, Freita e Nespereira
Duração: 74 minutos (a 20 imagens por segundo)
Estreia: 2/4/1923 no Salão Central (Lisboa) e 5/6/1923 no cinema Olympia (Porto)

Nesta parcela da região duriense, onde os verões cálidos e os invernos frios condicionaram a presença humana, desde os tempos mais remotos, as gentes de Tabuaço revelam-se e revêem-se no seu carácter, cultura, género de vida e tradições em muitos aspectos do livro "Mulheres da Beira" uma das mais belas obras da corrente naturalista, que engloba o conto "Frecha da Misarela", adaptado para o cinema por Rino Lupo, no filme que veio a ter o título da colectânea e não propriamente do conto em que se inspira.
Na ocasião em que comemoramos os 150 anos do nascimento do insigne tabuacense que se distinguiu como militar, escritor, diplomata e acima de tudo como cidadão exemplar - ABEL ACÁCIO DE ALMEIDA BOTELHO - não pode a autarquia alhear-se da efeméride entendendo por bem, reproduzir em DVD uma das memórias marcantes da nossa cultura.

Tabuaço, 16 de Setembro de 2005
O Presidente da Câmara
José Carlos Pinto dos Santos

Figura 1 - Foto da capa do DVD contendo o filme de Rino Lupo, de 1923, baseado no conto "A frecha da Misarela", constante no livro Mulheres da Beira.
Fonte: Acervo pessoal

Abel também produziu para o teatro. Foram 8 peças: *Jucunda*, *A Imaculável*, *Claudina*, *Vencidos da vida*, *No Parnaso*, *Fruta do tempo*, *Fatal dilema, Nevrose* e *Germano* (feita em verso), rejeitada no teatro D. Maria, e publicada em 1896, produzindo enorme escândalo. Também se destacou como jornalista, crítico de arte e dramaturgo.

Foi nomeado Ministro Plenipotenciário de Portugal, em 1912, na cidade de Buenos Aires, e foi nela que escreveu seu último romance *Amor Crioulo* (edição

póstuma de 1919). Morreu em 24 de abril de 1917, na capital argentina, durante a primeira guerra mundial.

Não só a imprensa argentina anunciou e homenageou o escritor com admiração e respeito, mas, sobretudo, o governo argentino que lhe prestou todas as honras de um funeral oficial, decretando um dia de luto nacional e salva de 21 tiros em seu enterro no Pantheon da colônia[8]. Vejamos como Forjaz de Sampaio descreve os detalhes da cerimônia:

> Em Buenos Aires o cadáver foi colocado em câmara ardente no Magestic Hotel, 6º andar , desfilando perante o féretro dos ministros estrangeiros, os membros da colônia, e o coronel Martínez, chefe da Casa Militar do Presidente Irigoyen. O Presidente esteve no hotel, acompanhado do senador Crotto, demorando-se na câmara ardente 25 minutos e acompanhando a urna até ao carro funerário, cercado por todo o corpo diplomático. Foi um funeral imponentíssimo. Os alunos da Escola Saavedra depuseram uma coroa de flores sobre o caixão. Ao ser encerrado o corpo no Pantheon da colônia, a artilharia salvou 21 tiros. (ALMEIDA, 1979, p.11)

Os restos mortais de Abel Botelho foram trasladados para Portugal em 25 de fevereiro de 1930. A família pediu auxílio aos representantes do corpo diplomático, contudo não receberam nenhuma ajuda. Seu corpo jaz no Cemitério do Alto de S. João, em Lisboa, em jazigo da família. [9]

Esta explanação sobre a vida e a obra de Abel Botelho é relevante para podermos compreender a origem e o viés estético apontado neste estudo, também é importante para que possamos nos situar e nos inserir num contexto que permeia sua obra e seu legado: o contexto da arte.

1.1 **A crítica de hoje e de ontem**

Abel Botelho está inserido na escola naturalista apesar de ter sua produção iniciada já no fim do século XIX, período que, em Portugal, a literatura não se pode facilmente catalogar, classificar ou rotular, porque nesse momento nos parece que as tendências, os estilos, as escolas, as estéticas todas convergem para um mesmo espaço, e é neste espaço que a produção literária de Abel Botelho, Fialho de

---

[8] Informações constantes no estudo de Monique Benoit-Dupuis, intitulado Contribution à La Bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho. Esse texto é o mais substancial, o texto mais completo que se tem sobre a vida de Abel Botelho.

[9] Ibidem

Almeida, João Grave, Eugénio de Castro, Cesário Verde, Camilo Pessanha e tantos outros de encontram. Há convergência de textos considerados naturalistas, assim, como decadentistas, simbolistas, neorromântico e até mesmo, segundo análise de José Carlos Seabra, parnasianos, que se acomoda, mais ou menos, entre o decadentismo e o simbolismo.

Falando particularmente de Abel Botelho, acreditamos que sua obra insere-se nos aspectos próprios desses vários estilo epocais, oscilando entre o naturalismo, o decadentismo, e ainda, um matiz do romantismo decorrente de sua leitura e da admiração que nutria por Camilo Castelo Branco.

> O fim-de- século representa para o campo literário um período de substancial renovação, que altera a correlação de forças entre os sistemas estéticos ideológicos [...] quer o Naturalismo – entre nós sempre ambíguo (JESUS, 1991) e agora claramente batido no plano das iniciativas, dos debates, das valorações e da moda nas páginas de revistas e jornais. O mesmo acontece com o tênue Parnasianismo, que apesar de tudo pudera transmitir ao fim-de-século em busca de nova síntese a exigência ratifica, a vigilância pós-realista sobre os derrames emotivo-verbais, o culto a beleza formal, enfim o esteticismo e a inspiração culturalista (embora com artes plásticas a cederem o lugar de dominante à música). (PEREIRA, 1995, p.19)

Antônio José Saraiva, em *História da Literatura Portuguesa* localiza a escrita de Abel Botelho no naturalismo e diz que o autor duriense foi dos portugueses, o que chegou ao ápice da estética postulada por Émile Zola, mencionando o traço romântico, especialmente nos contos constantes em Mulheres da Beira, herdado de sua influência camiliana:

> [...] representa o ponto extremo até onde chegou entre nós a ficção naturalista da escola de Zola. [...] Mulheres da Beira, 1898, cujo recorte predominantemente passional e cujas tiradas moralistas sentimentais têm muito de Camilo, mas que diferentemente deste seu mestre, pretende explicar a fatalidade romântica da paixão em termos de hereditariedade mórbida, nem por isso deixando de reconhecer-se a atitude ambígua de atracção e repulsa por parte do narrador [...] (SARAIVA,1996, p.893).

Embora o crítico Joel Serrão tenha sido cáustico em sua análise acerca da obra botelhiana - [...] após a leitura atenta dos cinco grossos tomos da Patologia Social e dos romances fora da série, de princípio não se percepciona com clareza nem estatura do escritor nem o valor da sua porfiada tentativa romanesca [...] (SERRÃO, 1962, p.124) - algumas observações feitas colocam em concordância com outros pesquisadores os aspectos que ligam sua produção literária à decadência de uma época - *o fundamental tema de Abel Botelho: a decadência e a*

agonia de uma sociedade (SERRÃO, 1962, p.127) - , e ainda, também menciona os traços românticos oriundos de Camilo Castelo Branco:

> [...] Claro: como é bem sabido, Abel Botelho tem sido arrumado, cómodamente, sob o rótulo de naturalista. E não oferece dúvida que alguns preconceitos da escola se encontram arraigados na sua obra: uns frustes fatalismos hereditários, a verdade nua e crua acerca de desmandos sexuais, etc. Todavia, por nossa parte, afigura-se-nos claro que Abel Botelho foi, de facto, mau discípulo do naturalismo, quer por deficiente aprendizagem, quer por a sua obra radicar predominantemente numa experiência literária de cepa portuguesa (Camilo e Eça, e mais o primeiro do que este último), quer ainda devido às inibições e impulsos de um temperamento de feição romântica, como parece ter sido o seu. [...] (SERRÃO, 1962, p.124)

Mas o estudo que versa em todos os artigos, teses e dissertações cujo tema seja Abel Botelho, é sem dúvida o estudo do Professor Massaud Moisés. Foi ele quem primeiro se dedicou a uma análise mais detalhada da obra de Botelho. Seu estudo ainda é base para os que se aventuram a escrever sobre a *Patologia Social*. Massaud Moisés afirma a filiação de Abel Botelho à escola naturalista, e corrobora a observação dos outros críticos, que também notam a influência indiscutível de Camilo Castelo Branco na produção literária de Abel Botelho:

> O conjunto dos romances de Abel Botelho, iniciado com a publicação de *O Barão de Lavos* (1891), e encerrado em 1919, com a publicação póstuma de *Amor Crioulo*, obra incompleta, reserva uma que outra perplexidade para quem o observe com detença. É que essa obra, pelo menos na maior parte, foi escrita depois de 1890, numa fase marcada pelo declínio franco do Realismo e do Naturalismo e pela conseqüente ascendência de valores que acabaram por formar as tendências do Simbolismo. Apesar dessas circunstâncias, alguns romances de Abel Botelho não se deixaram ir na corrente dos fatos: mantiveram-se estreitamente presos à ortodoxia naturalista. É o caso dos romances que fazem parte da "Patologia Social", e ainda, dos contos Mulheres da Beira. (MOISÉS, 1961, p.13-14)

O que percebemos em comum em todas as avaliações sobre em que estilo ou estética se classifica Abel é a influência camiliana. De fato, Abel teve Camilo Castelo Branco como seu mestre e modelo, porém, seguiu passos naturalistas, cujo precursor, indiscutivelmente, foi Zola. Daí é fácil compreender a razão pela qual Joel Serrão diz, como vimos, que *Abel Botelho foi, de facto, mau discípulo do naturalismo*[10]*,* pois conservava em si tendências românticas que, segundo os positivistas/cientificistas, não cabiam mais naquele contexto, mas que se manteve

[10] SERRÃO, Joel. Temas Oitocentistas-II: Para a História de Portugal no século passado. Lisboa, Portugália, 1962, p.124.

presente, ainda que sob forma de resquícios, em texto do final do século, e que acaba retornando sob forma de um outro tronco estético também visto nesse grande caldeirão de ideias e estilos típicos do século XIX, denominado neorromantismo.

Hauser nos diz que *o naturalismo é um romantismo de novas convenções* (HAUSER, 1982, p.944) e o elemento que difere as duas escolas literárias é o cientificismo. Com o respaldo de Arnold Hauser, é coerente dizer que Abel Botelho foi fiel ao momento histórico ao qual pertence e produziu suas obras, pois une os conceitos e ideais fomentados naquele período, aliado ao racionalismo científico e seu empirismo.

Portanto, é possível dizermos que Abel Botelho não se fixa numa tendência estética, ele filtra o que melhor lhe convém e mescla, criando para si um estilo próprio e coerente com sua época. Daí ele se caracteriza mais adequadamente como um escritor que transita entre os esteticismos, do que um escritor estabelecido na rigidez do cânone. Por isso, caminhamos junto à tese do professor Massaud Moisés que acredita que Abel Botelho começou a produzir numa fase em que se convergiam algumas estéticas e, também, tendências sócio-políticas, que influenciaram em todo contexto literário: realista, naturalista e decadentista.

Tentar estabelecê-lo, fixamente, em uma escola ou estilo, é diminuir sua obra, pois ele atravessa todas as tendências que lhe foram contemporâneas. Todavia, a obra botelhiana se destaca no instante em que vê na arte uma linha de fuga e propicia uma quebra com a estética consolidada àquele momento: o naturalismo. Suas obras, sobretudo as últimas que compõem a Patologia Social, incorporaram algo decadentista vivenciado pelo autor e repassado aos seus romances.

Existem, até agora, duas pesquisas essenciais para aqueles que desejam trabalhar com o legado deixado por Abel Botelho, são elas: A *"Patologia Social" de Abel Botelho* (1961), resultado da tese de livre-docência do Dr. Professor Massaud Moisés – USP, e um minucioso estudo biográfico do autor elaborado pela pesquisadora Monique Benoit-Dupuis, *Contribuition à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho* (1977).

O primeiro estudo, feito por Massaud Moisés, analisa a obra botelhiana como uma "literatura compromissada", e "dirigida", e, ainda, busca "compreender como Abel Botelho, assumindo compromissos com certa atmosfera moral, "viu" a

sociedade de seu tempo”[11]. Essas palavras constituem parte do prefácio e, nele também, Moisés delimita o objeto de estudo, pelo qual pretende caminhar, dizendo que escolheu os romances porque *“serve de objetivo que se tem em mira*”[12]. Preferiu então estudar a série *Patologia social*, pois, em suas palavras, “*Por ser cíclica e coerente, escrita segundo plano pré-estabelecido e em que melhor se realizou o talento de Abel Botelho*.”[13]. Contudo não podemos deixar de mencionar uma importante inquietação do Professor Massaud Moisés, logo no começo do seu texto, que é a ideia do esquecimento, do ostracismo, pela qual a produção literária de Abel Botelho passou. Ele questiona - *[...] em seu tempo, marginal, não provocou até hoje qualquer estudo mais detido. Como justificar o desinteresse dos críticos e a marginalidade de Abel Botelho?* [14].

O trabalho ficou estruturado numa introdução, que localiza a obra botelhiana entre o declínio do Realismo, passando pelo Naturalismo, onde se deteve com mais apuro, chegando às tendências simbolistas. Disserta, brevemente, sobre os outros romances do autor: *Sem remédio* (1900), *Os Lázaros* (1904) e *Amor Crioulo* (Edição póstuma, 1919), e sobre o livro de contos *Mulheres da Beira* (1898). Ainda na introdução, destaca pontos significativos, tais como: a percepção de uma mudança no estilo botelhiano com o passar dos anos, que acabou suavizando seu posicionamento equilibrando “*ciência com mistério*”, sugere que as causas dessa “*evolução estética*”, pela qual a obra atravessa, possa ter buscado suporte nas outras áreas da arte: música e pintura. Aquela “caminhando para um simbolismo” e esta “interessada no expressionismo”, e mais, apoio na “filosofia e na psicologia do seu tempo” (MOISÉS, 1961, p.17).

O restante da tese ficou subdividido em cinco capítulos. O primeiro aborda a *intenção e a extensão* dos romances. Ele ressalta que não é de interesse discutir a validade da teoria de Abel Botelho, mas, sim, destacar que o interesse de Botelho é pelo indivíduo e não por grupos sociais. Faz um resumo dos assuntos tratados em cada um dos romances e correlaciona cada um à “patologia” e a qual desequilíbrio ela representa, segundo tese de Abel Botelho descrita em sua “explicação-programa”[15], faculdades do: sentimento, pensamento e ação; o segundo capítulo,

---

[11] Moisés, 1961, p.9
[12] Ibidem
[13] Ibidem
[14] Ibidem
[15] Texto constante na 2ª edição d’O Barão de Lavos.

nos fala da "*Crise moral da família*" e o ponto crucial é a decadência do modelo burguês de sociedade e questões basilares acerca da dissolução da família; o terceiro, "*Crise moral na política"* foca, essencialmente, o último romance da série *Próspero Fortuna* (1910) porque é nele que Botelho traça o perfil da ruína dos últimos pilares da monarquia portuguesa e mostra os bastidores da política deteriorada e corrupta. Moisés ainda faz uma síntese do panorama histórico e sócio político da época. Com o quarto capítulo, chegamos à "*Crise social"* e agora o romance em destaque é o terceiro da série, *Amanhã* (1901); temas como a industrialização, o proletariado e o socialismo são discutidos e analisados. O quinto e último capítulo *"Marginais e Degenerado"* vai avaliar os tipos humanos escolhidos pelo autor: fidalgos, marginais, operários. Ele nos diz que Abel Botelho, em sua galeria de personagens, os faz oscilar da nobreza à sarjeta.

> Assim, com o pano de fundo representado por marginais e degenerados, fica completo o quadro pintado em "Patologia Social", fechando o ciclo de análise que parte da fidalguia e a ela volta depois de focar as camadas inferiores. Completada a volta, intuito crítico está satisfeito, ao mesmo tempo que se criam novidades no campo da ficção portuguesa. (MOISÉS, 1961, p.72)

O segundo estudo mais relevante, *Contribuition à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho* (1977), é da autoria de Monique Benoit-Dupuis. Consiste numa pesquisa basicamente bibliográfica, na qual discorre sobre a vida pessoal e profissional do autor. Relata sua caminhada que começa como aluno no Real Colégio Militar e termina como Coronel e Ministro plenipotenciário de Portugal na Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai. Ainda reproduz parte das correspondências que o escritor manteve ao longo dos anos com familiares e amigos.

Embora os dois textos sejam de grande importância e relevância para o estudo e a crítica da obra botelhiana, ainda não são o suficiente. Ao longo desse tempo, outros estudiosos e especialistas em literatura portuguesa desempenharam também importantes acréscimos para a jovem, e ainda curta, fortuna crítica da obra de Abel Botelho. O homoerotismo é o tema mais destacado em artigos e dissertações. José Luiz Foureaux de Souza e José Carlos Barcelos foram os primeiros a destacar o assunto em seus artigos.

Foureaux, no artigo "*Abel Botelho: o lado "esquisito" do esquecimento"* constante no livro *A palavra silenciosa – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*

(2001), discute a ideia do homoerotismo, embora o foco do texto seja sua leitura acerca do esquecimento. Fala ainda sobre a recepção da crítica oitocentista acerca dos romances, em especial os da *Patologia Social*, e dos aspectos que aproximam Abel Botelho naturalista ao decadentismo.

José Carlos Barcelos, no artigo" Literatura e Homoerotismo Masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas" (2002) vai abordar o Homoerotismo na literatura e, para isso, entre outras obras e autores, usa como exemplo o romance *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho. Ainda no ano de 2002, Sérgio Aboud, sob orientação do Professor Barcelos, escreveu um artigo intitulado "Masculinidade e Homoerotismo em *O Barão de Lavos*", para o X Encontro Regional- ANPUH- História e Biografia- Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O texto se propõe a fazer uma leitura abordando os conceitos de masculinidade, homossociabilidade e homoerotismo, e suas aparições no romance. Reflete analiticamente sobre a possibilidade da hipótese da participação social do homoerotismo na sociedade lisboeta oitocentista, e propõe uma discussão sobre uma possível identidade sexual já consolidada naquele período.

Tanto a tese de Doutorado de Rivaldo Pereira dos Santos, da Universidade Federal da Paraíba, quanto a dissertação de mestrado de Olímpia Rosa Alves, da Universidade de Aveiro, seguem o tema de abordagem dos professores Fourreaux e Barcelos. A tese intitulada "*Entre silêncios, nódoas e cobiça: homossexualidades masculinas, dominações e transgressões em O Barão de Lavos, de Abel Botelho e Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha*." (2012) discute como são construídos os protagonistas D. Sebastião (O barão) e Amaro (o bom crioulo). Já a dissertação, com o título << *Homoerotismo em O Barão de Lavos e Bom-Crioulo.*>> (2012), objetiva uma análise comparativista dos romances *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho e o *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. Trabalha as semelhanças e as distinções da linguagem dos autores e de questões de ordem social, econômica e cultural.

Mudando o foco de abordagem, a Professora Dra. Maria Saraiva de Jesus, da Universidade de Aveiro, em 1997 defendeu a tese de doutorado, intitulada "*A Representação da mulher na narrativa Realista-Naturalista"*. Discorre acerca da imagem da mulher no âmbito realista-naturalista, faz um excelente recorte do período onde compreende os estilismos dos oitocentos e localiza a obra de Abel Botelho no contexto histórico mencionando suas obras: *Mulheres da Beira* (1898), O

Livro de Alda (1898), *Fatal Dilema* (1907). No primeiro, a questão da histeria feminina é abordada, já no segundo Maria Saraiva faz uma detalhada análise dos personagens: Mário, Alda e Branca, com ênfase nas personagens femininas, no subcapítulo "*O Livro de Alda: entre a repulsa e a atracção*", em que destaca a forma contraditória como o narrador e os personagens masculinos se referem e veem a imagem feminina das distintas mulheres destacadas na obra. O modelo ideal, na figura de Branca, o socialmente aceito; e o modelo transgressor moldado na figura de Alda, irresistivelmente sedutor e aniquilador do homem moralmente correto.

Isabelle de Castro Mamede, da Universidade do Porto, segue a mesma linha de leitura da Professora Maria Saraiva de Jesus, em sua dissertação de Mestrado << *A representação feminina nos romances O livro de Alda e Fatal Dilema*>>. O estudo gira em torno dos arquétipos femininos e as temáticas sociais, presentes nas obras.

Mudando um pouco a temática, Anabela Barros Coreia, da Universidade de Lisboa, na dissertação sob o título <<*O espelho deformante: imagens do grotesco em Fatal Dilema, de Abel Botelho*.>> (2008), faz uma leitura da presença do grotesco, característica observada na obra *Fatal Dilema*, quarto romance da série *Patologia Social*, e, ainda, como esse elemento estético opera como mecanismo de deformação das imagens, confirmando-o assim como *registro dominante* dentro da obra analisada.

Em 2007, El Hadji Omar Thiam, investigador e bolsista do programa de investigação do Instituto Camões (Programa Fernão Mendes Pinto), no período de 2010-2011, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, escreve um artigo intitulado <<*Le source de Patologia Social d'Abel Botelho*>> publicada em Actes Du Colloque interdisciplinare de La recherche française sur la culture portugaise. O texto aborda interessantemente as fontes, ou melhor, onde Abel Botelho vai buscar os subsídios para produzir os aspectos destacados na série Patologia Social. Entre eles, Omar Thiam destaca as fontes oriundas das teorias de Darwin (la source darwinienne), Comte (la source comtienne) e as fontes experimentais de Claude Bernar e Louis Pasteur (la source expérimentale), Localizando a obra botelhiana num contexto cientificista e decadente.

Na linha filosófica e psicanalítica, Mário Bruno escreve dois importantes textos para a crítica atual da obra de Abel Botelho. Primeiro, em 2010, um artigo intitulado << *Abel num mundo de Caim*>>, para revista *O Marrare*, onde analisa a pulsão de

morte observada nos cinco livros da Patologia Social. Localiza a obra botelhiana num *finis tempus* onde se conjugam os aspectos negativos de uma época. Faz uma leitura dessa decadência, desse sentimento mórbido, sentidos na sociedade em ruínas de Portugal, a partir da leitura de Gilles Deleuze. O segundo texto é uma comunicação apresentada no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas – AIL, celebrada em 2011, na Universidade do Algarve, Portugal. Nele Mário Bruno retoma a questão da pulsão de morte em textos de Abel Botelho, todavia, o foco se estabelece nas "diáteses", ideias postuladas pelo autor em sua tese, expressa com muita clareza no prólogo da segunda edição do romance *O Barão de Lavos* (1891). Apresenta ainda, como desdobramento, as relações entre a morbidez finissecular e o conceito de diátese formulado por Abel Botelho.

E concluindo, em 2010, publicamos na revista *O Marrare* o artigo intitulado "*Amanhã: Um testemunho do socialismo português",* que mostra a possibilidade de uma ficção com base testemunhal de um tempo, pensando pela via histórica e determinando uma ligação entre a literatura finissecular e os acontecimentos factuais; e, ainda, cria uma ponte entre os relatos ficcionais presentes na obra *Amanhã*, de Abel Botelho, como um testemunho do desenvolvimento do socialismo português e da ruína da monarquia como estrutura política.

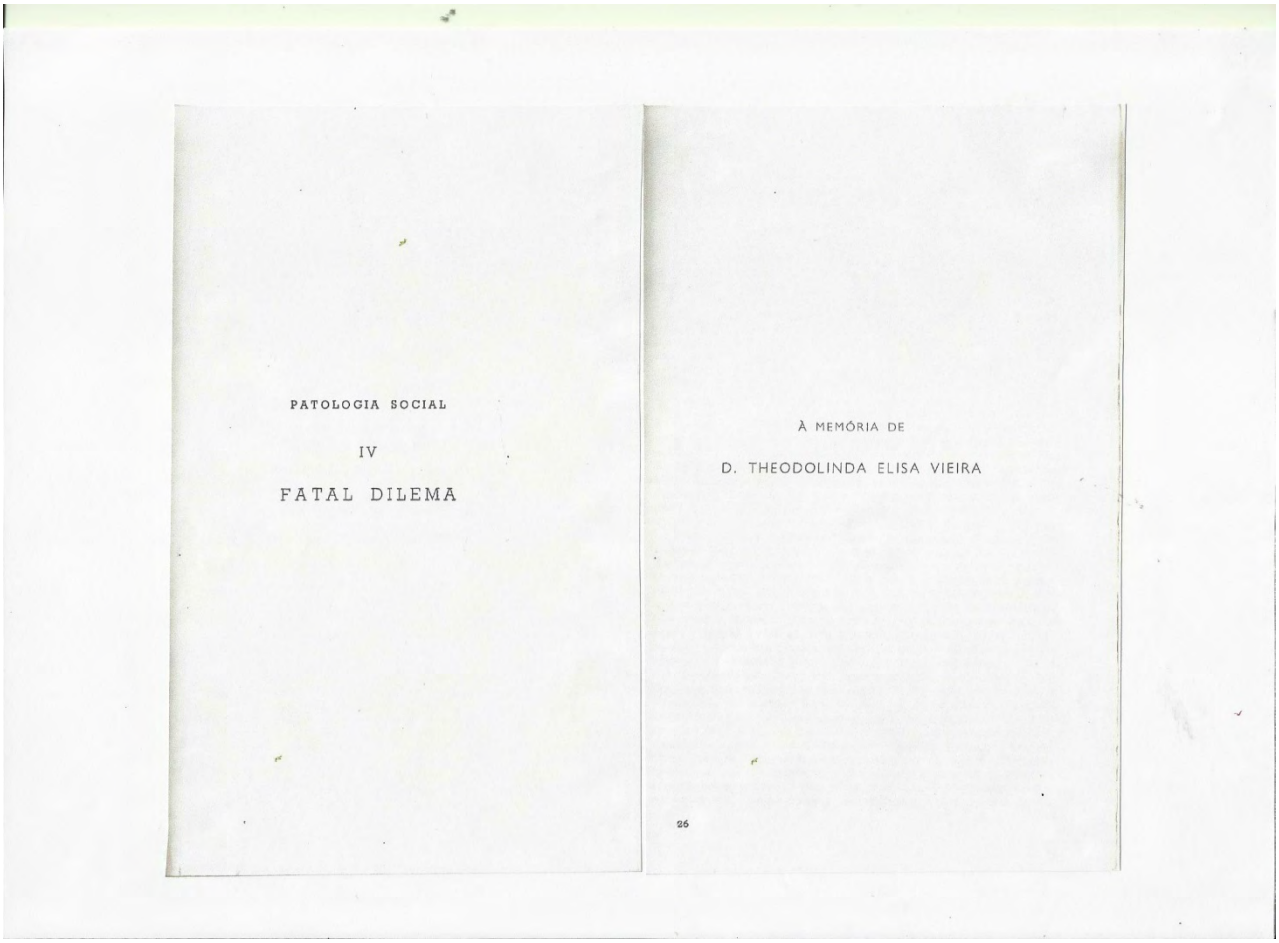
A obra botelhiana quando despontou para o público português teve grande impacto em decorrência de sua linguagem, sua abordagem e principalmente seus temas. O público o considerou *imoral e* obsceno (CORREIA, 2008), mas o aprovou. A primeira edição d' *O Barão de Lavos* logo se esgotou, em apenas quinze dias, e se fez necessária uma nova edição. Entre os seus amigos e os seus pares, a recepção de sua obra, podemos dizer, foi favorável; entretanto, para alguns sua obra não passou de enfadonha leitura.

Abel Botelho foi além da erudição, da retidão da disciplina, que é peculiar aos militares. Ele foi um amigo agradável, um profissional comprometido e competente, um escritor preciso e um republicano determinado.

Suas características agradaram mais que desagradaram. Comecemos a falar da repercussão de sua obra, recontando um fato que Albino Forjaz Sampaio relata em seu livro, dedicado a Abel Botelho, da <<coleção Patrícia>>, e Justino Mendes de Almeida reproduz em seus textos do Escorço bibliográfico e estudo linguísticos, anexo ao primeiro volume das obras de Abel Botelho (obras completas). O autor

dedicou o quarto volume da *Patologia Socia*l, *Fatal Dilema* (1907), a D. Theodolinda Elisa Vieira.

> Em abril de 1904, falecia em Lisboa uma senhora, D. Theodolinda Elisa Vieira, a qual, sem o conhecer, sem nunca lhe ter falado ou escrito, nomeando-o, contudo herdeiro único dos seus bens, no valor de doze contos de réis. Esta senhora tinha na sua biblioteca anotadas carinhosamente, todas as obras do escritor. (SAMPAIO, 1931)



PATOLOGIA SOCIAL

IV

FATAL DILEMA

À MEMÓRIA DE

D. THEODOLINDA ELISA VIEIRA

26

Figura 2 - Página do romance *Fatal Dilema*, quarto livro da série *Patologia Social*, com dedicatória para D. Theodolinda Elisa Vieira.
Fonte: BOTELHO, 1979, p.799, v.1.

Episódios como esse nos fazem refletir sobre o porquê de seu esquecimento, o porquê do ostracismo em que jaz a sua obra, haja vista este e outros comentários que os leitores dos seus romances teciam. Felizmente, os séculos seguintes assumiram a tarefa de reverter o processo e pôr, novamente, seu nome no cenário literário, e com isso, despertar o interesse da crítica pela sua obra.

A obra de Abel Botelho não cultivou só um público leitor entusiasmado como D. Theodolinda, mas também pupilos. Abel Botelho escreveu com entusiasmo o

prefácio de um livro de contos intitulado "*Esfolhadas*", de dois jovens escritores de nomes Orlando Marçal e Fernão Côrte- Real. Nele achamos uma das possíveis causas de seu esquecimento, ao posicionar-se como um escritor rebelde, de opinião forte e áspera. Abel Botelho disserta, com propriedade, que o artista não deve se curvar às exigências das *grossas predilecções do publico*. O que isso nos diz é que ele não escreve para, ele escreve; ele não produz, ele cria; e continua: "[...] na resvaladia cultura espiritual das lettras, não há senão dois caminhos basilares a seguir: a arte ou o industrialismo, o arroteio árduo do talento ou a mera habilidade profissional [...]" BOTELHO, 1907, p.5-6)[16]

Figura 3 - Capa do livro de contos *Esfolhadas* de Orlando Marçal e Fernão Côrte-Real, com prefácio de Abel Botelho.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[16] In.: MARÇAL, Orlando, Côrte-Real, Fernão. Esfolhadas (Contos). Coimbra: Ed. Moura Marques, 1907.

Condena o fazer literário como mero mecanismo para se obter dinheiro, acredita que o ato de escrever deva estar comprometido com criação, com arte, com inspiração e não com o nível precário em que a educação e a cultura de massa daquele momento se encontrava. Constatamos, portanto, que seu público era, digamos, mais selecionado, ou composto por aqueles que não se contentassem com o habitual. Enfim, comunga com a ideia de que o escritor não deve escrever temas medíocres, com linguagem ruim, apenas para agradar a um público desprovido de cultura e educação, pelo contrário, o artista deve manter a aura de sua obra, sua essência, pois antes de tudo um texto literário é uma obra (de arte) e não uma mercadoria pura e simplesmente. Do contrário, se o escritor submeter-se a esse processo, ele se aviltará. O escritor então perderá a autenticidade, e uma obra inautêntica é uma obra vazia.

Percebemos, não coincidentemente, traços espinosianos em seu discurso, pois ele de fato era um leitor, estudioso e admirador do filósofo Espinosa. Quando ingressou na maçonaria, em 1910, na loja Irradiação, adotou o codinome de Spinosa.

Sua figura e talento fizeram amigos e admiradores dentro e fora das letras. Alguns de seus contemporâneos expressaram-se de maneira respeitosa e com admiração ao falarem de sua imagem no cenário social e literário da época. Infelizmente, há poucos documentos sobre as opiniões e impressões sobre o autor da *Patologia Social*, estabelecidos por seus pares, mas as que conseguimos recolher reproduzimos aqui.

Para tal propósito, decidimos por algumas ilustres figuras dos oitocentos que mencionaram o seu trabalho e a opinião que formaram acerca da figura do escritor de Tabuaço. Destacaremos os depoimentos de João Grave, Gomes Leal, Bulhão de Pato e Afonso Lopes Vieira.

João Grave, jornalista e escritor, o jovem nascido em Aveiro, era conhecido carinhosamente por <<João Reboca>> por companheiros de infância e pelos amigos e vizinhos, alcunha herdada do pai José João Grave. No início da carreira demonstra em seus textos a influência de Guerra Junqueiro e Cesário Verde, e mais tarde, numa fase madura, a presença do aprendizado queirosiano surgiu em sua obra. Embora não tenha um estilo próximo ao de Abel Botelho, nutria grande admiração pelo autor naturalista por isso, consolidaram uma amizade.

Vejamos a transcrição da homenagem prestada pelos seus Editores (Lello e Irmão), escrita por João Grave, em ocasião à edição do romance *Amor Crioulo* (edição póstuma, 1919).

> << Abel Botelho, o artista ilustre que às letras do seu país legou tantas páginas de inspiração e de beleza, não teve tempo de concluir o romance *Amor Crioulo*, escrito bem longe da sua terra e da sua gente, mas sempre com a imaginação e os olhos postos na Pátria distante. A morte colheu-o de súbito, paralisando para sempre a mão augusta que tão activamente lidou e a lúcida inteligência que nunca se fatigou de combater, durante meio século de esforço permanente e fecundo, para atingir um ideal de perfeição suprema.
> Analista subtil do coração humano, psicólogo, moralista pelo castigo áspero do sarcasmo, Abel Botelho desceu a profundidade poucas vezes exploradas antes deles, tentando imprimir uma utilidade social à sua arte. A vasta obra que nos deixou e em que a sua alta personalidade se perpetuará, tem de ser tomada como uma lição, mesmo nos seus aspectos de mais cru realismo e na mais cruel expressão – que fazem dela um flagrante documento da época e do meio em que foi elaborada. Vista em conjunto – que é como deve ser julgada pelo espíritos imparciais -, há – de necessariamente reconhecer-se-lhe um mérito estético e moral.
> Os derradeiros capítulos que compôs, com tanta ternura e tanto relevo artístico, foram estes do Amor Crioulo, que os seus Editores hoje lançam aos alaridos da publicidade para que nada se perca de tudo quanto o romancista excelso produziu. O livro ficou incompleto. Todas as pacientes buscas encetadas para se encontrar a parte final, em Lisboa, onde Abel Botelho tinha a sua casa, e em Buenos Aires, onde ele era o representante diplomático do Governo da República Portuguesa, foram infrutíferas. A doença inesperada interrompera, certamente, o trabalho do escritor insigne, que a morte não tardaria a eliminar da comédia da existência. A acção do romance estava em pleno desenvolvimento quando o braço do seu autor caiu desfalecido. Adivinha-se, no entanto, o desfecho do Amor Crioulo pela leitura dos coloridos, nervosos e movimentados episódios em que a sua tessitura se desenha vigorosamente e o conflito sentimental se estabelece.
> Publicando-o tal como foi lhe entregue, os Editores contribuem com novos e valiosos subsídios para o estudo e para a crítica da individualidade de Abel Botelho que, na moderna literatura nacional, se afirmou com nobre superioridade. A Escola Realista entre nós por vastas massas, dispondo duma paleta muito rica, um minucioso observador da vida que à sua volta desenrolava maravilhosos cenários e que ele reproduzia com surpreendente fidelidade e um justo conhecimento dos tons e dos valores.
> Foi, em todo caso, lamentável que não terminasse este volume póstumo – porventura aquele em que pôs mais devotado carinho, mais emoção, mais orgulho de raça, e que, mesmo fragmentado, o denuncia como uma entidade representativa, Nem ao menos pôde corrigir as provas em que os escritores da sua rara estirpe dão sempre os últimos retoques de graça, de harmonia, de equilíbrio e de luz. A elevada honra dessa tarefa foi-me confiada a mim, procurando eu desempenhá-la o melhor que me foi possível e suprindo pela vontade de acertar o que me falta em competência. Qualquer erro em que no texto apareça terá, portanto, de me ser imputado, e não ao escritor que tanto dignificou a sua nacionalidade nos luminosos domínios do pensamento e da arte>> (ALMEIDA, 1979, p.12)

O jornalista e boêmio Gomes Leal fez parte do círculo de amizade de Abel Botelho. Defendia o realismo, embora o poeta ainda fosse ultrarromântico. Neste

recorte que se encontra do Escorço Bibliográfico presente nas obras completas de Botelho, destaca o escritor, o homem e o amigo.

> Abel Botelho tem três qualidades eminentes para ser um bom romancista, como é, as quais são: observação bem pronunciada e treinada; fidelidade na minúcia e na conglobação; bela orientação na síntese.
> Como amigo, é estimabilíssimo, como romancista, de primeira grandeza, como caráter, diamante de primeira água. (ALMEIDA, 1979, p.5)

Assim como Abel Botelho o romântico Bulhões de Pato foi aluno da Escola Politécnica, contudo não chegou ao término. Acreditava ter sido inspiração para o personagem Tomás de Alencar, d' *Os Maias* de Eça de Queirós. A visão desse *Bom Vivant*, apreciador de gastronomia inclusive - o prato tradicional português à base de frutos do mar recebeu seu nome , Amêijoas a Bulhões de Pato - gostava de viagens e saraus literários. Sua opinião sobre Abel Botelho, deste curto rol, é a mais simples, mas o define bem, pois realça seu conhecimento e sua subjetividade. "Abel Botelho, para mim, é escritor de saber, de vigoroso talento e de notável individualidade" (ALMEIDA, 1979, p.5).

O neorromântico Afonso Lopes Vieira, integrante do grupo da *Renascença* Portuguesa, criada em 1911, após a instauração da República, no intuito de corroborar as propostas da revolução republicana, também se pronunciou acerca da imagem do escritor duriense. Colaborou, com as questões republicanas, juntamente com nomes tais como Teixeira de Pascoaes, Hernâni Cidade, Raul Proença, António Sérgio, Manuel Laranjeira Sampaio, Bruno Adolfo Casais Monteiro, entre outros.

Mostra a amizade que mantinha com Abel Botelho e destaca um aspecto importante presente na narrativa botelhiana, a deterioração do regime monárquico, chamado aqui por Vieira de *regímen moribundo* e a urgência de um novo, a República.

> Tenho por este grande e excelente camarada uma admiração sincera. O realismo integral, o gravador intenso e cru dos infernos com que liquida um regímen moribundo, este filósofo e este artista é um dos raríssimos escritores portugueses destinados a serem sempre novos e amados pelas gerações que sobrevêm. A sua glória não lha decretou o Estado, com ignomínia das suas condecorações e das suas academias. Por isso é autêntica e resplandece. (ALMEIDA, 1979, p.5)

O nosso mais ilustre e importante escritor dos oitocentos, Eça de Queirós, também manifestou a ideia que tinha sobre o autor tabuacense. Contudo, seu

discurso não foi positivo e tampouco enaltecedor, pelo contrário, faz duras críticas a ele e a sua obra, e chega a mencionar, ironicamente, o fato de Abel Botelho ser um indivíduo da região de Trás-os-Montes, de maneira ácida. Vejamos esse episódio documentado em carta a Mariano Pina, de Bristol, 7 de junho de 1885, texto integrante na Correspondência (Porto, p. 95-96).

> [...] Enquanto a artigo para a *Illustração*, às ordens. Diga-me se quer um curto contozinho – ou então o tal estudo sobre Hugo – agora que já passou a primeira impressão – se é que Você ainda nos números seguintes, como é natural, insere artigos sobre o Mestre. Esse artigo poderia ser em forma de carta a Você – supondo que Você me pedia para eu lhe dar uma ideia, para a *Illustração*, de qual foi a influência de Hugo na minha geração, isto é, há 20 anos... – Ou então, não querendo Hugo, um contozinho.
> Estão engraçados os seus comentários de Abel Acácio. Eu não conheço esse rapaz, mas inquestionavelmente o patriotismo dele é simpático e o seu grito em pró da língua portuguesa muito justo. Somente, o que é curioso, é que esse patriota que pede com violência que se não escrevam estrangeirices – escreve ele próprio, a julgar pela carta, não em bom português, mas em mau francês! É das coisas mais cômicas que eu tenho visto. E enquanto às ideias que ele tem do lugar da França na civilização, são de um cavalheiro de Trás-os-Montes ou do fundo do Alentejo, que, da França, só sabe que de lá chegam todos os meses os figurinos, pelos quais a sua senhora corta os casabeques. As ideias dele sobre a Inglaterra não são menos singulares. E a este respeito, deixe-me dizer-lhe que Você também, a propósito da Inglaterra, tem às vezes a opinião chauviniste de Boulevard [...]

Como podemos constatar, apesar de termos feito um apanhado de críticas e estudos sobre parte da obra deixada por Abel Botelho, ainda está muito aquém do necessário. Se estivéssemos falando de Eça de Queirós, por exemplo, gastaríamos volumes para descrever e comentar parte (longe de ser a totalidade que lhe foi e é dedicada) da fortuna crítica dispensada à sua obra, e isso mostra o quanto estamos longe de uma crítica substancial da obra do autor tabuacense.

A literatura portuguesa tem muito a ganhar com o resgate desse importante escritor das brumas do esquecimento, discutindo e problematizando questões constantes em seus textos.

1.2 **Uma breve contextualização histórica**

O século XIX consolidou-se como a era das revoluções. Tudo foi questionado: a moral, as ideologias, a ciência, a política, a família e, sobretudo, a sociedade. O

continente europeu assistiu a um crescente desenvolvimento das ciências sociais e naturais.[17]

Os jovens do século XIX são permeados por ideias renovadoras. Embora Portugal, geograficamente, fizesse parte do continente europeu, o país estava aquém dos avanços e progressos que ocorriam na França, Itália, Alemanha e Inglaterra. Essas nações viviam grandes transformações nas esferas social, filosófica, econômica, cultural e ideológica.

País ainda essencialmente moralista e católico, Portugal vivia sobre os dogmas da Igreja e sob o consenso clerical; portanto, não prestando a "devida atenção" ao progresso e à ciência de que tanto se falava em todo o continente. Por tais motivos, a nova geração, que seguia Victor Hugo, Hegel, Proudhon, entre outros, decidiu que iria modificar e modernizar Portugal, tirá-lo da estagnação e colocá-lo definitivamente no século XIX, resgatá-lo de uma cultura atrasada com ideais sem perspectivas. Enfim, livrá-lo do futuro desastroso e sem esperanças. Já não suportavam mais um povo apático e uma burguesia medíocre.

A França é pioneira na abertura desses novos tempos de idealismo e revoluções, seguida pela Alemanha e Itália. Portugal, porém, mantinha-se fechado às ideias reformadoras, contemporâneas e audaciosas de seus vizinhos. Foi por intermédio, ou melhor dizendo, pelas "portas" de Coimbra que o século XIX adentrou Portugal. Os conhecimentos contidos nos compêndios editados em Roma, Paris e Berlim acabaram, fatalmente, atingindo a cidade universitária. Com isso a semente dos pensamentos progressistas, idealistas, e mais tarde positivistas, estavam instalados na juventude coimbrã, sem retorno. A *Questão Coimbrã* foi ponto alto na luta pelo ideal de criação e ruptura com o clássico, que estudantes, incluindo Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga, liderados por Antero de Quental, defendiam fervorosamente.

Abel Botelho não pertenceu à turma do Cenáculo ou das Conferências do Cassino, mas, apesar desse fato, seguiu preceitos naturalistas e realistas, pregados

---

[17] Augusto Comte concebe o *positivismo*, teoria segundo a qual tudo pode ser explicado à luz da ciência; Hypolite Taine teoriza o *determinismo*, postulando que o meio, a raça e o momento histórico determinam as diretrizes do comportamento humano; Darwin desenvolve a *lei da seleção natural*,(constante em sua obra intitulada The Origin of Species: by means of natural selection) segundo a qual só os mais fortes sobrevivem, pois a natureza seleciona os que devem continuar a procriar; Proudhon aparece como o precursor do *socialismo,* e mais tarde, Freud e a descoberta do inconsciente.

por seus contemporâneos, ao mesmo tempo que os dos romances camilianos com sua *força insinuativa e doutrinária*[18].

Essencialmente nos últimos anos do século XIX, fatos como o *ultimatum* e a consequente crise financeira gerada a partir dessa conjuntura; o crescimento exponencial dos anseios republicanos, culminando na Revolta Republicana, e isso em apenas um ano, em 1891, chegando mais tarde ao regicídio (1908); e, por fim, a instauração da esperada e almejada República, fechando um ciclo de séculos de monarquia e inaugurando o que, até então imaginavam, uma era de igualdade e democracia. Entretanto, as coisas não correram como imaginavam e entre a proclamação da república e uma vida plena e democrática, a nação lusitana ainda passaria por dias terríveis sob a ditadura de Oliveira Salazar, ou melhor, anos, mais precisamente, quarenta e oito anos, que começariam em 1926, com o golpe militar, e que só terminaria em 1974, com o restabelecimento do estado democrático.

Num contexto mais abrangente, observamos que o sentimento de fim inundou o homem no século XIX e várias razões corroboravam essa ideia. A sociedade caótica que se via na iminência de um novo século, as incertezas que esse tão aclamado progresso e a modernidade traziam para dentro desses indivíduos, e também as terríveis "profecias do fim do mundo", tudo contribuiu para uma transgressão dos valores, e a ética, fatalmente, foi afetada, ou por vezes, esquecida.

> [...] Não é de admirar que um crescente número de pessoas, especialmente dentro da Igreja Católica, acreditasse ver a mão do diabo atrás do declínio acelerado. Em 1891, o abade Jeanin publicara Église et fin de siècle, que censurava a decadência dos tempos. No final do século, o fim do mundo parecia próximo. O fim do mundo em breve, prometia Arthur Lautrec em 1901; em 1904 o título mais preciso de Jean Rocroy, O fim do mundo em 1921(comprovado pela história), já contava com 20 mil exemplares impressos.
> Não era preciso ir muito longe para avaliar o interesse de um tempo de mudança acelerada, uma sociedade que parecia a ponto de mudar em essência, como já fizera em aparência – "uma sociedade prestes a desaparecer", já agitada e alarmada "por mil importantes sintomas de degeneração". A noção de fim traz consigo, de alguma maneira, pensamentos de diminuição e decadência. (WEBER, 1988, 21p.)

A primeira edição do romance *O Barão de Lavos* (1891) foi precedida por um conjunto de acontecimentos socioeconômicos sofridos na estrutura do governo

[18] MOISÉS, Massaud. *Patologia Social de Abel Botelho*. São Paulo: USP, 1961. p.21.

lusitano, tais fatos viriam a contribuir de forma relevante nas obras dessa série (*Patologia Social*). O ano de 1890 foi decisivo e marcante para o povo português.

Após muitos conflitos, que não foram pontuais, mas sim constantes, como a Revolução de 1820, o regresso ao absolutismo, o desgaste de uma guerra civil que duraria quatro anos, o cabralismo, o setembrismo,/cartismo, e a regeneração, chegamos ao último e fatal golpe para a já decrépita monarquia, o episódio do *Ultimatum* inglês. Na manhã do dia 11 de janeiro de 1890, o governo da Inglaterra, em nota oficial, exigia que o governo de Portugal retirasse suas tropas, que estavam localizadas no vale do Chire, até à tarde daquele mesmo dia. Um navio britânico esperava pela resposta. Portugal cedeu às ordens da Inglaterra.

O primeiro-ministro britânico Lord Salisbur ao saber dos planos portugueses de expansão territorial no continente africano, que ligaria Angola a Moçambique, ou seja, atravessaria o território de oeste a leste, tendo o atual Zimbabwe como território que ligaria as duas colônias, formando assim o que os portugueses denominaram de mapa cor-de-rosa, o ministro britânico, definitivamente, não gostou da ideia, pois isso impediria os planos ingleses de construir, através da Companhia Britânica da África do Sul, uma linha férrea que ligaria o Cairo à Cidade do Cabo. Portanto, essa expansão planejada pelos portugueses inviabilizaria o megaprojeto inglês. Em poucas palavras, o *ultimatum* foi um dos momentos mais marcantes e cruciais para a história portuguesa do fim do século.

Após esse episódio, o país se vê imbuído em uma crise interna, de proporções significativas, causada pelo descontentamento generalizado da sociedade contra o governo monárquico. O nacionalismo português foi manchado, e essa mácula pode ser sentida em todas as esferas de poder da nação: social, econômica, cultural, ideológica e principalmente política, que, em 1910, culminaria na proclamação da República.

No entanto, em momentos de crises, ocorre um fenômeno interessante, quando presenciamos períodos como esse, onde o sentimento de decadência política e social aparecem, inversamente percebemos uma proliferação, uma rica produção no campo das artes. É como se os artistas dissessem: quanto mais indignação, opressão, degradação vivenciamos, mais produziremos. E por quê? Talvez o motivo seja que, nesse cenário, o artista veja motivação. Ele precisa ir adiante, pois necessita protestar, falar, combater o decrépito, o ignóbil, com o bálsamo proporcionado pela arte, seja ela artes plásticas, literária ou cênica. É um

contexto que nos parece antitético, mas que se faz compreensível, ao seguirmos a seguinte lógica: se tudo está em estado de equilíbrio, não há muito que se falar, contestar ou mudar, mas se há desequilíbrio e desmedida, a tendência natural é que tentemos retornar a um estado de equilíbrio novamente, e a Física nos diz isso. Abel Botelho justifica, exatamente, este pensamento no seu prólogo à segunda edição d'*O Barão de Lavos,* quando nos diz que:

> Quando o valor de todas tres é egual, ou pelo menos equivalente, no modalismo organico de um individuo, este realiza o typo physiologico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predominio, porém, de qualquer d'essas faculdades, no doseamento d'um caracter origina desequilíbrios, aberrações e anormalismo pathologicos, os quaes fazem objecto dos estudos d'esta minha série de romances.

Latuf Isaías Mucci, em seu livro *Ruína e Simulacro Decadentista,* cita Rémy de Gourmount, através de Noël Richard, cuja afirmação nos leva à lógica de que o caos produz mais que a calmaria. Vejamos:

> Temendo que Montesquieu (1689-1755) tenha associado decadência política e decadência literária, Noël Richard adverte que "elas são independentes; não há relação alguma entre o poder de um povo e o gênio de um homem", cita o paradoxo "aparente" de Rémy de Gourmont (1858-1915), segundo o qual "a decadência política é a situação mais favorável às eclosões intelectuais" e dá exemplo de Goethe (1749-1832), que viveu durante a decadência de seu país (MUCCI, 1990, p.21)

A visão dos estetas desse último quartel de século imprime o tédio, o desânimo e a decadência. Impressão essa que advém desse cenário político, social e ideológico caótico e desmedido, contaminando a sensibilidade dos artistas e o resultado final das suas obras.

A Europa toda estava em processo de mudanças profundas, isso implica choque entre o velho (regime monárquico) e o novo (regime republicano). Em meio a tanta turbulência no cenário social europeu, eis que surge uma ideia recorrente nas ruas: a decadência. E essa decadência anunciada e tão falada no *fin-de-siècle* denunciava não só as ruínas econômicas, políticas e sociais, mas, uma *"anarquia moral"*[19].

A decadência (moral, física e social), ou também, "decadência histórica" (MUCCI, 1990) em Portugal teve fatores distintos da dos franceses, todavia sua

[19] Ibidem, 21p.

essência constituía a mesma: a insatisfação com os ditames da sociedade, com os trâmites políticos e um sentimento de renovação e mudança muito aguçado em ambas as nações. Esses fatores agiram na forma comportamental dos indivíduos, que estavam imbuídos por assuntos tais como: determinismo, evolução das espécies, atavismo. Atuaram, mais precisamente, na esfera das relações pessoais, no conceito de sexualidade, pregado na época. Eugene Weber nos mostra um exemplo bem claro:

> A anarquia moral, ou o que era descrito como tal, subvertia idéias e padrões até então tomados como naturais, pelo menos em público. Não se acreditava mais em nada, o vício estava por toda parte; não era simplesmente um *fin de siècle*, escrevia *Fin de Siècle*, mas um *fin de race* [fim de raça]: o final de uma raça doente (as pessoas), "na qual só um culto sobrevive, o do amor". Amor significava, é claro, sexo, embora sem procriação . (...) A decadência, esboçada pelos poetas românticos, seria afirmada pela descrição naturalista, saudada por aqueles que saboreavam seus refinamentos concomitantes, denunciada com amarga satisfação pelos que viam seu mundo se esfacelar. (WEBER, 1988,p.21)

De acordo com o que lemos em Weber, é possível percebermos em seu texto a ideia de uma aliança entre decadência de uma raça e decadência de uma classe.

Esta "degenerescência" professada por franceses e portugueses, no âmbito físico, na deteriorização[20] da raça, segundo eles, propiciava o aumento da corrupção, o favorecimento ao crime e a um processo político que tiranizava as massas. Portanto, todos esses fatores, que se caracterizavam como decadentes, convergiam e refletiam na literatura daquele momento.

A degeneração é um processo que aparece não só na esfera histórica, mas antes disso na biológica dos indivíduos, e, ainda, nas leis da química e da física que conhecemos. Se pensarmos na biologia, tudo que é orgânico nasce, reproduz e morre; se pensarmos física e quimicamente essa degeneração pode ser associada, e até mesmo entendida, por um processo de desordem e isso nos leva ao conceito de entropia (do grego **εντροπία**, *entropía*). Conceito este que vai nos subsidiar meios de questionar e problematizar a ideia de decadência e degeneração no século XIX.

O conceito de entropia foi cunhado por Rudolf Julius Emanuel Clausius, em 1850. Entropia é uma grandeza da segunda lei da termodinâmica, e consiste na

---

[20] [...] se a raça se deteriorava, o resultado era mais corrupção: a degradação física favorecia o crime [...] WEBER, Eugene. *França Fin-de-Siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p.24.

medida de desordem das partículas em um sistema físico. Segundo a física moderna, todo sistema físico caminha continuamente e espontaneamente para um estado de entropia, isto é, de máxima desordem, e nos diz ainda que a energia do universo está sujeita à degradação decorrente de um constante aumento dessa desordem.

Trazendo esse conceito para as questões da decadência e da degeneração, discutidas no século XIX, temos uma conotação da palavra entropia mais interessante aos estudiosos do campo das artes, como a literatura, e do campo da filosofia, que é a ideia de entropia como falência ou morte de um sistema. Exemplo disso é a ideia da entropia dos corpos observada no texto de Abel Botelho, e em muitos textos desse período que se relaciona à perda de energia, neste caso a morte, que vai caminhar com o questionamento da finitude e da pulsão de morte. No contexto abordado por esta tese, temos, igualmente, a ideia de morte da monarquia, da aristocracia e da burguesia.

> A atmosfera de uma época terminal perpassa todo o universo de Abel Botelho. Suas obras trazem uma problematização da vida no seu processo de declínio. Sendo assim, a imagem Moral da morte como um ataque à vida cede lugar à imagem entrópica de uma vida patológica. (BRUNO, 2012, p.365)

O Barão de Lavos propõe tratar, não apenas, de “aberrações” ou “perversões”, vistas no contexto exclusivo da sexualidade, mas de uma degeneração que ultrapassa e extrapola o corpo físico do indivíduo e alcança o corpo social, ou seja, o barão é a representação de um estrato social que agoniza: a aristocracia. A morte entrópica é percebida no que concerne às questões morais e sociais, incluindo obviamente a política vigente.

A ideia de “morte moral” foi levantada por Antero de Quental em seu discurso proferido na 1ª sessão das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, no dia 27 de maio de 1871.

> [...] O espírito sombrio e depravado da sociedade refectiu-o a Arte, com uma fidelidade desesperadora, que será sempre perante a história uma incorruptível testemunha de acusação contra aquela época de verdadeira morte moral. Essa morte moral não invadira só o sentimento, a imaginação, o gosto: invadira também, invadira sobretudo a inteligência. (QUENTAL, 1871)

O romance *O Barão de Lavos* é uma denúncia de um país em ruínas, de um sistema político ineficiente, que há tempos não dava conta dos anseios e necessidades daquele povo, e ainda, o anúncio da morte iminente da decrépita monarquia portuguesa. Portanto, a morte percebida no texto *d'O Barão de Lavos* não diz respeito apenas ao barão, à "*linhagem secular de pederastas*" à qual ele pertence, mas a um sistema social burguês hipócrita e corrompido, representa a morte da aristocracia:

> Ao esporão da raiva e da dor, o pederasta ergueu-se, a castigar o meliante; mas, no dar de voltas, trepidando, vacilou e caiu em cheio sobre o *béton*. Então, ao verem-no prostrado e inerme, rejubilam os malandris, a assuada atinge proporções de delírio. Fazem-lhe roda, assobiam, apupam-no, atiram-lhe com os gorros; e apertando, apertando o círculo, e agachados, feriozes, de mãos nos joelhos, tudo era bradar.[...] O farsola não se levantava. A custo erguia o busto, em torturados solavancos, sobre um dos cotovelos...e não podia mais! Que as pernas jaziam-lhes inertes, como desligadas do corpo, desmembradas. E daí, desalentado, exausto, voltava a cair, uivando retalhantes gemidos, rolando numa agonia os olhos. [...] Lobrigando o velho estendido, foi um polícia acudir. Empurra com o pé, brada, ameaça. Por fim, ante aquela absoluta imobilidade, sério, debruçou-se. – As duas pernas e um braço, partidos...o negro charco em que a face nadava, não era vinho, era sangue. – Imaginara um bêbado, defrontou um cadáver. (BOTELHO, 1982, p.414-415.)

Em Portugal, grandes acontecimentos contribuíram para amplificar a sensação de decadência.

É possível que para a alma portuguesa a decadência tenha começado com o declínio da expansão portuguesa pelo mundo, suas conquistas ultramarinas e com o episódio de Alcácer-Quibir, do qual gerou-se o mito do Quinto Império e o Sebastianismo. Jacinto Prado Coelho, ao tratar a decadência como tema literário, aponta na literatura ibérica "*um complexo de decadência*" (apud. MUCCI,1990,p. 21) que "*colore , com tom sombrio e elegíaco, a obra literária da península ibérica*" (MUCCI, 1990, p.21)

Mas a atmosfera *decadente* pode ter sua origem em um tempo mais distante. Podemos perceber isso nos versos camonianos, quando ele nos diz que:

> Do justo e duro Pedro nasce o brado
> (Vede a natureza do desconcerto),
> Remisso e sem cuidado algum, Fernando
> Que todo o reino pôs em muito aperto;
> Que, vindo o castelhano devastando
> As terras sem defesa, esteve perto
> De destruir-se o reino totalmente;

> Que o fraco rei faz fraca a forte gente (CAMÕES, Canto III, estrofe CXXXVIII)

Com esses versos de Camões, observamos traços da decadência da hegemonia e do poderio de Portugal, sentida desde os lusitanos medievos, chegando aos modernos e contemporâneos.

As crises de fim de século não são um “privilégio” do século XIX, houve uma crise na história de Portugal, que abalou as estruturas do poder, a crise do período fernandino em 1383, final do século XIV. O *fraco rei* Fernando quase pôs fim ao Estado português independente, conquistado por seu ancestral Afonso Henriques. Um governo, como nos afirma José Hermano Saraiva, marcado por guerras com Castela, desnecessárias, destruição das pequenas classes e enriquecimento da burguesia mercantil, corrupção, uma justiça ineficiente, um autoritarismo violento sobre os camponeses e muito mais.

> No seu conjunto, as queixas feitas estabelecem o paralelo entre duas épocas e duas políticas: a do tempo de D.Afonso IV, recordada como um período de justiça e prosperidade, e a do novo reinado. Na opinião dos procuradores, a acção da coroa visava enriquecer a nobreza e destruir as outras classes com as mobilizações para a guerra, os empréstimos e tributos, a desvalorização da moeda, o tabelamento dos preços muito abaixo do valor do custo dos produtos (o que empobrecia os produtores e beneficiava os consumidores), pelas munificências do rei para com os nobres (que tinham agora baixelas de ouro e prata como nunca tinham tido) , pelas despesas sumptuárias da casa real, pela inexistência de contas. Há também acusações à invasão das actividades dos burgueses pelos nobres: transformaram-se em comerciantes e exportadores, requisitam as produções para seu consumo e revendem-nas com grandes lucros. E abundam as referências (essas correntes em todas as cortes) às malversações e corrupção dos funcionários régios, à insuficiência da justiça, ao desrespeito pelas leis de desamortização, às crescentes violências dos reis sobre os vilãos. (SARAIVA, 1979, p.114)

De fato, D. Fernando não teve a presença e a atitude de seu pai D. Pedro I, o Justiceiro, mas, segundo José Hermano Saraiva, historiadores, seguindo os passos de Fernão Lopes, destacam em seu reinado, antes da decadência, pontos positivos para Portugal, como, a proteção à navegação comercial e a Lei das Sesmarias que, assegurava a manutenção da cultura de cereais que estava em declínio, em função do plantio de outras culturas mais lucrativas. Com isso, observamos que no reinado de D. Fernando existiu uma crise acentuada nas esferas política e social, mas não na econômica (SARAIVA, 1979), contudo isso não aliviaria o prejuízo que tiveram no

que concerne à moral e à ética. Com sua morte, sua única herdeira casa-se com o rei de Castela, deixando assim o trono português à mercê dos castelhanos.

Entretanto, não seria dessa vez que a degeneração do Estado se instauraria. Sua mãe, Leonor Teles, assume o trono como regente e, após a insatisfação popular da burguesia e de parte da nobreza chegar a patamares insustentáveis, que resultou na *última das grandes convulsões sociais portuguesas do período medieval* (SARAIVA, 1979, p.115), que aconteceu logo após a morte do rei, essa situação levou o país à Revolução de 1383-1385, que tinha o propósito de dar a Portugal um rei português, e de forma alguma permitir que um castelhano governasse a nação lusitana.

A soberania foi garantida por outro "bravo" português, D. João, Mestre de Avis, filho bastardo do "forte rei" D. Pedro I, inaugurando assim, uma nova dinastia que representaria uma grande etapa na história de Portugal.

Mas se a ideia de declínio e ruína não se concretizou no século XIV, talvez tenha se concretizado no século XVI, com o fatídico episódio de Alcácer-Quibir, e provavelmente seja a partir desse acontecimento que a ideia de degeneração, declínio e ruína tenha se estabelecido de fato na consciência do povo português e tenha perdurado pelo restante dos séculos como uma lembrança angustiante e concomitantemente uma nostalgia dos tempos em que os portugueses, efetivamente, estavam no comando dessa grande embarcação chamada Portugal.

A morte de D. Sebastião, o trono português nas mãos dos castelhanos e a perda da soberania e independência por sessenta anos abalaram os alicerces dessa nação de uma maneira irreversível. Mesmo após a recuperação do comando do país pelos portugueses e o nascimento de uma nova dinastia o sentimento nunca mais seria completo e intacto, havia uma rachadura e ela ficaria ali, como uma cicatriz.

Eça de Queirós, em seu texto *A Decadência do Riso,* nos relata a tristeza, a infelicidade e a melancolia desse homem que se vê à beira de um novo tempo, um novo século, desse *Grande Civilizado*, cujo riso passou a ser escasso e, quando presente, assume uma feição sem graça e sem entusiasmo algum. Eça o define como uma "*casquinada ou uma cascalhada (por ter o som do cascalho que rola)"* (QUEIRÓS, 1913, p.222).

É interessante a dicotomia feita neste texto que envolve arte e ciência. Ele escolhe falar da melancolia, a partir de uma gravura de Albrecht Dürer, chamada

Melancolia. Magnífica imagem que traz um jovem e belo anjo renascentista, com grandes asas.

> [...] A Meia-Idade, a idade em que o homem mais bocejou (a ponto que, na devota Bretanha, havia orações contra bocejo) findara ou parecia findar: - e com ela findava esse irradicável desalento, tão bem simbolizado pelo velho Alberto Dürer, na sua gravura da *Melancolia* , naquele formoso moço de asas potentes, que, em meio de um vasto laboratório onde se acumulam todos os instrumentos das ciências e das artes, deixa pender entre as mãos a cabeça coroada de louro, e fica inerte, considerando a *inutilidade tudo,* enquanto um imenso morcego por trás, se desdobra e tapa o disco do Sol. Nos dias de Rabelais – já esse formoso moço erguera a face, se revelara em toda a sua beleza e força como o gênio da Renascença, e apanhando os instrumentos esparsos pelo laboratório, começava, brilhante de esperança e vida, a reconstrução de um mundo. (QUEIRÓS, 1891, p.220)

O que isso nos mostra é que a arte usada como representação de ideias e, mais que isso, como forma de conhecimentos, de saberes é de fato um padrão e uma tendência nos últimos anos do século XIX.

Curiosamente, há similitudes encontradas nesse texto de Eça e, essencialmente, no texto de Abel Botelho, *O Barão de Lavos*. Nos dois, encontramos uma relação comparativa com a arte, em especial com a renascentista, então o que observamos é que Eça recorre à arte como forma de saber, nesta ocasião específica, para dar conta das reflexões acerca da melancolia, da tristeza e do tédio que marcam o século XIX; e não apenas à ciência. Abel Botelho dispõe da arte pictórica para construir o perfil e a ambiência de seus personagens e cenários; também é através da arte que ele vai traçar a ideia de decadência de um povo e de uma nação que nos romances podemos ver expressa na imagem degenerada do barão (aristocracia).

Outro ponto de convergência entre os autores é a imagem tomada como exemplo por Eça, *Melancolia*, e a imagem "*duplamente preciosa*" encontrada no romance de Abel Botelho, uma reprodução do quadro *O Rapto de Ganimedes*, de Michelangelo, feita pelo artista holandês Coryn Boel. O fator em comum entre as duas obras de arte fica por conta da técnica utilizada tanto por Dürer quanto por Boel, a gravura; contudo as técnicas utilizadas não são as mesmas. *Melancolia* é uma xilografia, e *O Rapto de Ganimedes* é uma litografia *etching,* também conhecida como água forte (ou ainda água tinta, uma variação). Tanto *Melancolia* quanto *O Rapto de Ganimedes* (e qualquer outra obra de Coryn Boel) são feitas em preto e branco. Não sabemos dizer se o fato das duas imagens terem sido produzidas pela

mesma técnica, portanto, com características análogas, tenha algum sentido específico para terem sido escolhidas, porém o que podemos dizer é que ambas possuem uma simbologia bem marcada e dentro de seus respectivos contextos assumem um papel significativo.

Embora, a questão fulcral seja que nas duas imagens há a sensação de nostalgia, nostalgia de algo maior, grandioso, de tempos áureos e que agora só podemos contemplar apreender e especular o que vem adiante. Acreditamos que na visão dos escritores esse fator a ser contemplado seja tempos da razão, da moral, da ética, e é exatamente na "*Ética a Nicômaco*", de Aristóteles que vemos os conceitos de justa medida e temperança, ligados à felicidade, ora, mas é, essencialmente, a desmedida o ingrediente fundamental do século XIX, e especificamente das obras de Abel Botelho.

Quanto à razão, não percebemos apenas uma visão de razão iluminista, mas, além disso, uma razão clássica, sem entraves teológicos, e daí a escolha pelo renascimento e pelos temas gregos. Argan nos diz que para o homem renascentista, "ao contrário, a história não se repete, mas o passado continua agindo" (ARGAN, 2011)

> O Humanismo contrapõe à concepção providencial da história aquela, clássica, da história como exemplum. A ideia antiga do tempo cíclico, motor de uma história que se repete ao infinito, não podia ser aceita por um cristão: para um antigo, o evento passado era exemplo por ser protótipo de uma classe de eventos que voltam a se verificar periodicamente; para um homem do Renascimento, ao contrário, a história não se repete, mas o passado continua agindo, como causa material e espiritual, do presente, Daí a importância atribuída pelos humanistas ao monumento, que é o meio pelo qual o passado permanece no presente e se projeta o futuro. Mas descende daí, também, o desconforto humanista da divergência entre regras estabelecidas pelos tratados clássicos e as medidas efetivamente encontradas nos edifícios antigos. Para o pensamento pré-cristão, essa divergência não era tão grave: se a história se repete, o que conta é aquilo que persiste, o modelo, e não suas realizações singulares; para os humanistas, ao contrário, a história é uma corrente de causas e efeitos, em que cada elo exerce uma função fundamental e não poderia ser diferente do que é. Cria-a assim uma tensão inevitável entre modelo geral e fato particular, tensão desconhecida para os antigos, mas que está na base de toda a arte da era moderna (ARGAN, 2011, p.9)

Parece-nos que há certa procura por esse passado que continua agindo. Talvez seja nesses tempos, onde a moral cristã não alcança que resida a felicidade e o riso perdido.

Figura 4 - "Melancolia" 1514, Gravura de Albrecht Dürer em Eau-Forte, dimensões 31 x 26 cm, exposta no The British Museum.
Fonte:http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/albrecht_d%C3%BCrer,_melancholia.aspx

Provavelmente quem melhor tenha pensado a decadência num sentido de degeneração no século XIX foi Nietzsche. Segundo Nietzsche, o movimento de degenerescência nasce com Sócrates.

Foi o pai da maiêutica que inventou a metafísica e com ela a distinção de dois mundos, "*pela oposição da essência e da aparência, do verdadeiro e do falso, do inteligível e do sensível".* (DELEUZE, 2009, p. 20). Estabelecendo medidas, limites e o julgamento, com isso perdemos a autenticidade.

Essa perspectiva acerca da decadência, vista por Nietzsche, também está bem analisada por José Carlos Seabra Pereira, no capítulo *Sobre certa recepção literária de Nietzsch*e, do seu livro , *Do fim do século ao tempo de Orfeu* (1979).

> [...] Nietzsche vê na decrepitude epocal apenas o apogeu dum secular processo histórico de degenerescência . Com efeito, o ponto culminante da Humanidade situar-se-ia na Grécia pré-socrática e só nessa helênica <<idade trágica>> o Homem poderia reencontrar a sua grandeza e autenticidade. Seria o triunfo do Cristianismo, impulsionado pela ascendência judaica e desenvolvendo tendências da Antiguidade pós-socrática, que teria feito germinar as sementes de decadência: ressentimento da impotência, anseio de mistérios, desejo de ser salvo, secundarização do corpo, ideia obsidiante de sacrifício e atracção do ascetismo, filosofias do Além desvalorização do mundo real... [...] (PEREIRA, 1979, p. 34)

Nietzsche nos diz que esta degenerescência "não afeta apenas a filosofia, mas exprime o devir mais geral, a categoria mais fundamental da história" (DELEUZE, 2009, p. 22), não apenas um fato específico da história, "mas o próprio princípio de onde derivam a maior parte dos acontecimentos que determinam o nosso pensamento e nossa vida, os sintomas de decomposição" (DELEUZE, 2009, p.22).

Para Nietzsche, a decadência do homem está no momento em que ele se separa daquilo que pode. Quando ele nos fala da vontade de poder, e é importante deixarmos claro que esse poder não é o poder de desejar dominar, mas de não nos distanciarmos daquilo que podemos, de sermos ativos, criativos, alegres; que o eterno retorno só retorne naquilo que nos fortalece, que nos faz bem; ou seja, a vontade de poder não está ligada no ser reativo, que cindi que limita o outro, que separa o ser daquilo que ele pode, que deseja o poder para subjugar.

E é esta decomposição que permeia a ideia de decadência encontrada no século XIX, que mais tarde será retomada com a ideia de ruínas nas obras de Walter Benjamin, e que, ainda, encontramos, essencialmente, na obra botelhiana, analisada nesta tese.

Benjamim, ao analisar as obras de Baudelaire, nos diz que a história parece se repetir como ruínas, como decadência, e a história que se repete é o que chamamos de tradição. Essa observação, apesar de ser sobre a obra do escritor francês, é facilmente estendida a outros, e a outras terras, como as lusitanas. No texto de Abel Botelho é perceptível esse aspecto, ou seja, cabe o conceito benjaminiano de história, pois a tradição n'*O Barão de Lavos* surge em forma de cacos, ruínas, como algo que já se decompôs, ou está em processo de decomposição e destruição. Abel Botelho vai retomar essa tradição criticamente e não a exaltando.

Todo esse processo de decadência de um tempo, de uma sociedade e de uma “raça”, na tentativa de questionar as causas e as consequências desse processo, que percebemos na visão do homem oitocentista, pende para as teorias cientificistas da época, e, entre elas, uma bastante polêmica - mas que vale mencionar nesta pesquisa, pois percebemos alguns de seus traços no texto -, a eugenia, que, segundo o cientista que a postulou, Francis Galton, designa “ a ciência do aperfeiçoamento de uma raça”.

No processo literário da obra *O Barão de Lavos*, a eugenia[21] é fator importante. Abel Botelho constrói um personagem que carrega, segundo suas convicções, um dos grandes males que atingem a essência humana que é a degradação moral. Parece-nos que “carrega na tinta” ao descrever de maneira magnífica as cenas entre o barão e Eugênio, o barão e Elvira e até mesmo os delírios e pensamentos de D. Sebastião; também deposita uma carga excessiva de moralismo, beirando a crueldade, sob a figura do personagem.

Um indivíduo homossexual ou bissexual - vale ressaltar que esses termos não existiam nos século XIX, eles usavam os termos pederastas e invertidos, contudo,

---

[21] Platão, na República (A República, Livro V: <<É preciso, de acordo com o que estabelecemos, que os homens superiores se encontrem com as mulheres superiores o maior número de vezes possível, e inversamente, os inferiores com as inferiores, e que se crie a descendência daqueles, e a destes não, se queremos que o rebanho se eleve às alturas, e tudo isto se faça na ignorância de todos, excepto dos próprios chefes, a fim de a grei dos guardiões estar, tanto quanto possível, isenta de dissensões.>> (PLATÃO, 1990, p. 227-228.). Já descrevia o aperfeiçoamento dos indivíduos de uma sociedade através de processos seletivos. Em Esparta, na ocasião do nascimento de bebês deficientes físicos, ou quaisquer outros detectados eram eliminados para que não propagassem o defeito a gerações posteriores e não comprometerem a linhagem de seu povo guerreiro.
A eugenia, contrariando o senso comum, é inglesa (em invenção) e não alemã, e americana no pioneirismo legislativo.[21]
O inglês Francis Galton (1822-1911) primo de Charles Darwin foi o criador do termo eugenia que definia como: *The most merciful form of what I ventured to call “eugenics” would consist in watching for the indications of superior strains or races, and in so favoring them that their progeny shall outnumber and gradually replace that of the old one.* (GALTON, 2004, p.199)
Esse termo visou designar o melhoramento das espécies através de uma *seleção artificial*[21] descrita em sua obra *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (Pesquisas sobre as Faculdades Humanas e seu Desenvolvimento), de 1883. Foi nesse livro que a palavra eugenia foi utilizada, pela primeira vez, com a conotação que designa “a ciência do aperfeiçoamento de uma raça”. Em 1869, Galton lança seu livro *Hereditary Genius* que se originou de uma pesquisa de vários anos com diversas gerações de algumas famílias inglesas, para comprovar sua teoria da hereditariedade do intelecto, na qual a inteligência acima da média manifestada em alguns indivíduos de uma determinada família seria transmitida aos seus descendentes. Contudo, o pesquisador não levou em conta os meios neuro-sociais de forma imparcial, isenta e proporcional.
A eugenia logo se transformou na sensação do século (1870-1933). Agregou muitos adeptos na comunidade científica. Entre a população os principais adeptos foram os protestantes e judeus. Porém, viu seu declínio devido aos métodos simplistas e pouco precisos em seus processos de análise.

foram usados nesta específica explicação para dar um tom de atemporalidade em relação a este assunto- , não necessariamente carrega transtornos psíquicos, taras ou perversões, ou até mesmo falta de caráter; contudo o barão é portador de toda “vilania” moral possível.

A cena a seguir narra os momentos finais do Barão, logo após presenciar o casamento de Ema, filha de seu amigo Henrique Paradelas. Ele senta em um banco em frente ao teatro e é molestado por alguns rapazes embriagados e, para se defender, resolve reagir; porém, fraco e derrotado (em decorrência da sífilis), sofre um tombo fatal. Nessa passagem, podemos comprovar o fim de um processo decrescente, pelo qual a vida do barão foi guiada, cujo começo aconteceu no instante em que D. Sebastião elege Eugênio como seu Ganimedes. Em suma, é o fim de uma trajetória decadente e trágica. Vejamos:

> Ao esporão de raiva e da dor, o pederasta ergueu-se a castigar o meliante; mas, no dar de volta, trepidando, vacilou e caiu em cheio sobre o *béton*.
> Então, ao verem-no prostrado e inerme, rejubilam os malandrins, a assuada atinge proporções de delírio. Fazem-lhe roda, assobiam, apupam-no, atiram-lhe com os gorros; e apertando, apertando o círculo, e agachados, ferozes, de mãos nos joelhos, tudo era bradar:
> - Vá! <<pinguinhas>>, arriba!...Pum!...Então que é isso?...Aí, <<seu>> farsola! Aí, <<seu pinguinhas!>>
> E o farsola não se levantava. A custo erguia o busto, em torturados solavancos, sobre um dos cotovelos... e não podia mais! Que as pernas jaziam-lhe inertes, como desligadas do corpo, desmembradas. E daí, desalentado, exausto, voltava a cair, uivando retalhantes gemidos, rolando numa agonia os olhos.
> Camarinhou-se-lhe de suor a testa, um instante estrebuchou ... e a cabeça pendeu, enxágüe, e a boca bolsou um líquido negro.
> *Foi quando a chusma dos gaiatos, suspeitando que o incidente descambara no que quer que fosse de comprometedor e grave, se entreolharam, num terror, e, dando costas, silenciosos, lestos, debandaram.*
> *Dentro, no barracão, findara o acto. A esmadrigada construção tremia ao furor dos aplausos. E agora era a multidão que vinha fora gozar o intervalo, e ao sopro do entusiasmo repetia:*
>
> *As irmãs da caridade,*
> *Pum!*
> *Já usam pregas atrás*
> *Zás! Catapum!*
> *Agora, agora,*
> *Zás! Catapum!*
> Zás!
>
> Lobrigando o velho estendido, foi um polícia acudir. Empurra com o pé, brada, ameaça. Por fim, ante aquela absoluta imobilidade, sério, debruçou-se. – As duas pernas e um braço, partidos... o negro charco em que a face nadava, não era vinho, era sangue. – Imaginara um bêbado, defrontou um cadáver. (BOTELHO,1982, p. 414-415)

D. Sebastião é “contemplado” com um fim cruel e grotesco. Eugênio, ao contrário do barão, “conquista” uma situação bastante confortável, mas não menos grotesca, ao final da trama, apesar de sua ausência de escrúpulos. Na cena em que encerra sua participação na trama, o narrador refere-se ao efebo como *o herói*. Mais uma vez, a escolha do tema não foi ao acaso.

Ao descrever a plateia, Abel Botelho menciona “tipos de exceção” (segundo seus conceitos), indivíduos “à margem” e que estavam ávidos por ver seu “herói”. Eugênio era um desses indivíduos de exceção, não tinha caráter ou escrúpulos, era vil. Contudo, vence e tem seu dia de “glória” e “vitória,” coroado com uma apresentação concorridíssima num teatro lotado. É como se Eugênio representasse, de maneira bem sucedida, essa classe de pessoas com quem Botelho optou por trabalhar.[22]

É um jogo, a história clássica do jovem abandonado à própria sorte, “vítima” de uma sociedade implacável, e do homem da alta sociedade, aristocrata que “aproveita” a situação para beneficiar-se; todavia o que vemos aqui não é absoluto, mas sim relativo. A princípio, o óbvio é achar que o *outsider* Eugênio é o modelo básico de vítima, porém no decorrer da narrativa, a pergunta que fica é: Quem é a vítima? Será que há vítima?

> Correu então boato que Eugénio, o luminoso efebo, debutava brevemente, como actor, numa *operetta* em ensaios no Teatro da Trindade.
> Tinha assumido proporções de acontecimento este episódio trivial de bastidores. Eugénio não era um desconhecido. O ruidoso descalabro moral e material da vida do barão havia aurorado duma picante tinta de escândalo o seu perfil insidioso e cínico; e, logo de seguida, uma aventura de amor com uma opulenta e formosa crioula, separada do marido, a quem o lascarino sugara contos de réis, em prolongada viagem pelo estrangeiro, acabara de bordar-lhe em volta ao nome uma bela lenda, romanesca e terrível. [...] Verdadeira noite de sensação, de curiosidade e de festa. Todos os jornais representados. Nos lugares junto da orquestra e no balcão, com peitilhos cintilantes, a nata da alta boémia e dos argentários repatriados, de mistura com velhos de vícios ocultos, actores, mundanas, poetas, garanhões, marítimos e artistas. Um vivo e amorudo interesse em ver à luz da rampa o **herói**[23]. [...] Quando, a meio do primeiro acto, o efebo entro em cena – vestido de pajem - modesto, grácil, bem-feito; a um tempo dengue e viril, efeminado e robusto; árula de oiro no pulso e um rico *maillot* de seda

[22] [...] De tres sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: - faculdades de sentimento, de pensamento e de acção. Quando o valor de todas tres é egual , ou, pelo menos equivalente, no modalismo orgânico de um individuo, este realiza o typo physiologico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predominio, porém, de qualquer d’essas faculdades, no dosamento d’um caracter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismo pathologicos, os quaes fazem objecto dos estudos d’esta minha série de Romances. (BOTELHO, 1908, prólogo da 2ª edição do *Barão de Lavos*)

[23] Grifo nosso

> creme realçando-lhe a primor da rija coxa o contorno suavíssimo, em toda a sala chispou um <<ah!>> unânime de admiração, de calor, de gula, de aplauso [...] Comedido, modesto, o rapaz agradecia... e tão peregrina arte sabia pôr neste seu agradecimento, com tal graça o fazia, tão insinuante, tão simples, tão sabiamente armando ao favor e à simpatia, que, encantada, não despegava, de aplaudir, a plateia prolongando e volumando a ovação indefinidamente.[...] Por último, numa bem aparente repugnância, curvou-se todo, de mão no peito, para um determinado ponto no ângulo do balcão. Todos olharam; houve um murmúrio de espanto. – Era o barão de Lavos, que em pé, afogueado, aplaudia também, delirantemente; e que, no intervalo, foi tomar aquele lugar de assinatura, sendo infalível depois ali, todas as noites, hipnotizado e imóvel, de binóculo assestado, passeando e regalando a vista pela doce geografia daquele corpo, tão sua conhecida, a qual supunha não ter para ele mistérios, mas aonde a indiscreta luz da ribalta arreliativamente lhe mostrava deliciosas osculações de curvas, inexplorados, minúsculos relevos, ignorados escaninhos, covinhas paradisíacas... (BOTELHO, 1982, p. 369-371)

Abel Botelho é implacável, ao descrever as consequências do modo de vida desregrada do barão; e ao colocá-lo como um indivíduo estéril, antecipa a destruição do personagem - que segundo o autor, é a personificação daquela patologia social-, com método puramente eugenista.

Podemos separar duas passagens importantes dentro do romance que caracterizam esse conceito que se difundiu na Europa do século XIX.

Inicia com a narração da genealogia pederasta do Barão e culmina na impossibilidade de D. Sebastião conceber filhos.

> O barão garfava por enxertia duplamente bastarda em duas das mais antigas e ilustres famílias de Portugal (...) O atavismo fez explodir neste com rábica energia todos os vícios constitucionais que bacilavam no sangue da sua raça, exagerados numa confluência de seis gerações, de envolta com instintos doidos de pederasta, inoculados e progressivamente agravados na sociedade portuguesa pelo modalismo etnológico da sua formação. (...) (BOTELHO, 1982,p.23-26)

> [...] Em 1860 morreu-lhe o pai. Ele era filho único e único representante daquele ramo da família [..] Não tinham filhos: - uma orquite dupla anulara no barão , quando solteiro, a faculdade de procriar [...] (BOTELHO, 1982,p. 34-36)

> [...] O que era a um tempo, corolário do seu temperamento, e sinal patognómico do finalizar duma raça inútil, do agonizar duma família que vinha assim desfazer-se, poder das últimas aberrações e das últimas baixezas, na pessoa do seu representante derradeiro. (BOTELHO, 1982, p.92)

A família do Barão, segundo o narrador , seguindo a linha da hereditariedade era um clã de pederastas onde seus gens estavam carregados de “vício” e “degenerescência” como uma doença incurável, que era também uma doença social.

A degradação tomava proporções significativas, comprometendo o progresso e as estruturas morais daquela nação. Note-se que o autor justifica a esterilidade do barão com o acometimento de um mal, que o “anulara” permanentemente. Usa de uma doença para curar “outra”. O atavismo que perdura por gerações extingue-se com a morte do Barão que não concebeu nenhum herdeiro. Sua estirpe “degenerada” e “doente” estava acabada.

Outro fator curioso dentro do romance foi a escolha do nome daquele que viria aniquilar o barão - o vício - não foi ao acaso. Eugênio é um nome grego que significa *bem nascido, nobre*. Bem, ser nobre quer dizer que possui qualidades virtuosas (considerando o significado do nome); portanto, simbolicamente a virtude bane os defeitos. Mas é justamente aí que reside uma grande ironia, pois o jovem, que é portador de tal nome, não expressa e tampouco aparenta nenhuma nobreza moral.

A “patologia” é configurada na imagem do Barão, e a “cura” na imagem de Eugênio, que, apesar de possuir um caráter duvidoso, foi utilizado como via para extinguir o último pederasta de uma linhagem que durava alguns séculos. Portanto, Eugênio foi “um mal necessário”. O que nos leva a pensar se essa dura crítica feita por Botelho não está querendo nos dizer que nessa sociedade, segundo ele “degenerada,” não há heróis, e que o mal se combate com o mal, e que nada é o que aparenta ser.

> Com um cego arranque de flecha despedida, o efebo marchou direito ao seu fim – Possuir, gozar a baronesa!- era no que pensava. – E o melhor e o mais rapidamente e o mais inteiramente que pudesse!... – Na ardente laboração do seu plano sobrenadava, com a fúria sensual, este pique de prazer acanalhado: prostituir uma fidalga. E ia mais um instintivo e cavo sentimento de vindicta. Porque Eugênio tinha ao barão sua pontinha de osga – compreendia-se... Quezilava daquela sua forçada desvirtuação de sexo, daquele imundo papel <<ganimédico>>, daquela função passiva e infamante a que o pederasta o sujeitava na mecânica dos seus gozos. (BOTELHO, 1982, p. 242).

Nesta transcrição, é notório ao leitor o desprezo, o asco e o rancor que Eugênio nutria pelo barão, mas também mostra que a figura de Ganimedes é essencial e estrutural para o barão. O termo *ganimédico* aponta e contribuiu para que o narrador ratifique a importância da cena do quadro e a associação que o barão faz da figura de seu amado com a do efebo troiano. A ideia de que Eugênio seria uma espécie de “tratamento” para a “doença” do Barão.

Eugene Weber descreve em *Fin-de- Siècle* que ter “nervos frágeis”, para as “classes sociais mais elevadas”, era prova de sensibilidade e que Baudelaire admirara o caráter nervoso da escrita de Edgar Allan Poe e a intensidade nervosa da música de Wagner.

Esse interesse pelo não convencional, por aquele que está à margem, não é exclusivo de Baudelaire, Zola e tantos outros intelectuais franceses. Abel Botelho, no prólogo da segunda edição d’ *O Barão de Lavos*, menciona se interessar pelos indivíduos de exceção.

> Por tres modos differentes se póde manifestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psychica. Dentro de tres formulas fundamentaes se encerra todo campo de acção da nossa individualidade, do nosso ipseismo, do nosso modo de ser social e intimo. De tres sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: - faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.
> Quando o valor de todas tres é egual, ou pelo menos equivalente, no modalismo organico de um individuo, este realiza o typo physiologico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predominio, porém, de qualquer d’essas faculdades, no doseamento d’um caracter origina desequilíbrios, aberrações e anormalismo pathologicos, os quaes fazem objecto dos estudos d’esta minha série de romances. (BOTELHO,1908.)

Com a ciência em voga, o período finissecular europeu passou a preocupar-se intensamente com o empirismo, tudo deveria ser decifrado, questionado e, na medida do possível, solucionado à luz da ciência.

O fascínio pelo indivíduo que não se moldava às regras e normas sociais, na verdade, era suporte para uma literatura doutrinária que visa a demonstrar o erro para, posteriormente, mostrar as consequências de uma vida sem racionalidade, equilíbrio e sem moral. O vício, o feio, o repugnante, o insano são fatores que servem de parâmetros de comparação, que na visão do autor, deveriam ser “os corretos”: a virtude, o belo, a moral e principalmente a razão.

1.3 **Naturalismo, Decadentismo e Simbolismo**

A origem do naturalismo, consensualmente, é creditada aos franceses, contudo chegou com força em terras portuguesas. O período do surgimento do naturalismo e o declínio do realismo se posicionam numa linha muito tênue. Na

França, o ano de 1867 é marcado como o início da escola, com o romance Thérèse Raquin, de Émile Zola, mas há uma controvérsia em relação a isso, Antônio Apolinário Lourenço nos diz:

> Essa primazia é, no entanto, contestada por críticos que já detectam no prefácio que antecede o romance *Germinie Lacerteux*, de Edmond e Jules de Goncourt, publicado em janeiro de 1865 (mas antedatado de 1864), a enumeração dos princípios em que assenta a corrente naturalista: cientificidade, extremo rigor factual e analítico, exploração dos aspectos trágicos-patológicos da realidade humana, eliminação de toda a falsidade romanesca, acesso das classes baixas ao protagonismo.(LOURENÇO, 2005, p. 32)

O texto naturalista é marcado pela detida e profunda análise social a partir de estratos marginalizados. Destaca-se pela abordagem biológica e fisiológica, enfatizando a sexualidade e o uso de linguagem popular, considerado como uma escrita chocante e inovadora. O resultado é um diálogo vivo que passa uma ideia de veracidade não vista em outros estilos.

Ao lermos um texto naturalista, temos a sensação de estarmos diante de um relato, de fatos sócio-históricos que incidem no campo da ciência, ao encarar o homem como um animal, e, portanto, influenciado por seus instintos. Estes, por sua vez, devem ser “disciplinados e domados”., para que não leve o indivíduo ao vício e à degenerescência. Tem-se a impressão de estarmos diante de uma obra contemporânea que acabou de ser escrita.

Também é de fácil percepção o uso de prefácio ou prólogos explicativos, nos quais o escritor vai especificar e detalhar sua obra, como ele a produz e qual o seu propósito. Abel Botelho fez o seu na ocasião da segunda edição d’ *O Barão de Lavos*. O prólogo do romance botelhiano é muito similar, no que diz respeito à proposta naturalista, ao do romance de Zola. Vejamos um trecho do prefácio, por ocasião da segunda edição francesa do romance *Thérèse Raquin* :

> Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Aí está todo o livro. Escolhi personagens soberanamente dominados pelos nervos e pelo sangue, desprovidos de livre arbítrio, arrastados em cada ato de suas vidas pelas fatalidades da própria carne. Thérèse e Laurent são animais humanos, nada mais. Procurarei acompanhar nesses animais o trabalho surdo das paixões, as violências do instinto, os desequilíbrios cerebrais ocorridos na sequência de uma crise nervosa. Os amores dos meus dois heróis são a satisfação de uma necessidade; o crime que cometem é uma consequência do adultério, consequência que aceitam como os lobos aceitam o assassinato dos cordeiros; enfim, o que eu me vi obrigado a chamar de remorso consiste numa simples desordem orgânica,

> numa rebelião do sistema nervoso tenso a ponto de romper-se. A alma está absolutamente ausente, concordo perfeitamente, uma vez que eu quis assim. (ZOLA, 2001, p.10)

Os naturalistas acreditavam que o homem é mero produto da hereditariedade e o seu comportamento é fruto do meio e do momento em que vive e sobre o qual age.

De fato, a teoria que mais atuou nesse pensamento que surgia foi a teoria evolucionista de Charles Darwin. Os naturalistas concordavam que a seleção natural, afirmada e provada por Darwin, impulsionava a evolução das espécies.

Portanto, o tópico predominante nessa narrativa transita pelo instinto, o fisiológico, mostrando a agressividade, a violência, o erotismo como elementos que compõem a personalidade humana.

Os autores naturalistas criavam narradores oniscientes e impassíveis para dar apoio à teoria na qual acreditavam. Exploravam temas como a homossexualidade, o incesto, o desequilíbrio que leva à loucura, criando personagens que eram dominados pelos seus instintos e desejos, pois viam no comportamento do ser humano traços da sua natureza animal.

O fim de século, indiscutivelmente, foi um período de grande produção e de "renovação" (PEREIRA, 1995). Produto de uma representação do mundo sob a perspectiva da decadência, seguindo o pensamento de Stella Maria Ferreira, "a estética decadentista surgiu da interpretação da decadência como forte inspiração para a arte". É primordial ressaltar que o sentimento de decadência é anterior ao decadentismo, como nos mostra José Carlos Seabra.

> [...] o sentimento perturbador de Decadência é, pois, bem anterior ao eclodir do movimento literário decadentista, quer em França, quer noutros países, podendo-se descobrir-lhe motivações várias e uma pluralidade de sentidos. (PEREIRA, 1975, p.20)

O decadentismo é um estilo epocal, porém mais que isso, uma sensibilidade estética acerca do contexto sociopolítico e que emerge contra as conjecturas históricas e culturais. Representou "mais do que uma estreita forma de arte" (PEREIRA, 1975, p.21)

É uma "subversão" (MUCCI, 1990) do Realismo-Naturalismo, pois se opõe ao ideal que os caracterizam como, por exemplo, o excesso de racionalismo, advindo com a ciência. Entretanto, interage e interliga-se com o Simbolismo. Também pode

ser visto como um desdobramento do romantismo, fomentado pela reação ao cientificismo que acompanha a criticada sociedade industrial e vitoriana dos últimos anos do oitocentos.

De acordo com José Carlos Seabra, foi após uma discussão entre Paul Bourde e Jean Moréas e seus respectivos artigos, <<*Les poètes décadants*>> e <<*Les Décadents*>> que o simbolismo tomou forma e sentido.

> É daqui que se costuma datar o novo valor semântico, considerado implícito, de *Simbolismo*, ainda que só um ano depois (18 de setembro de 1886) tenha surgido, no *Figaro,* o primeiro escrito (do mesmo MORÉAS) que, arrogando-se o carácter de manifesto, se assenhoreou-se da denominação <<Le Symbolisme>> e a defendeu sumária e pouco convincentemente. (PEREIRA, 1975, p. 59)

E ainda, Seabra nos mostra que, apesar da polêmica entre Bourde e Moréas, Noël Richard já havia observado os termos *symbole* e seus derivados já haviam sido utilizados anteriormente a Moréas.

Contrário às frequentes associações entre arte, técnica e objeto, juntamente às propensões naturalistas, os decadentistas e os simbolistas assinalam o ideal estético sustido pela poética e a lírica, a arte como arte. Mas o começo desses estilos foi marcado pela indistinção de ambos. A crítica considerava-os como um fenômeno histórico - cultural de “caráter e fronteiras indefinidos” (PEREIRA, 1975, p.3).

> Rejeitamos, desde logo, a indistinção entre Decadentismo e Simbolismo, em que pese a qualquer doce miragem de fácil arrumação de movimentos e reações. Acentuando embora as íntimas relações – de contiguidade ou sobreposição temporal e, sob certos aspectos, de gestação e desenvolvimento – entre o que foi sobretudo um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística (o Decadentismo) e o que se apresenta como sistematizável doutrina (o Simbolismo), sublinhamos a distância multímoda que permanece entre essas duas realidades. (PEREIRA, 1975, p.4)

Convém observar, também, que o processo de decadência presente no decadentismo não é apenas a ideia de uma decadência histórica, de estado de exceção instaurado, que impulsiona as ideias para uma nova instancia, mas também, de uma decadência intelectual e moral, um estado de inércia, de paralisia e de tédio, a falta da inspiração, a sensação de marasmo, de um tempo que não avança, que não se renova, e então, deteriora.

José Carlos Seabra nos assegura que o decadentismo domina quantitativamente no cenário literário, enquanto que os simbolistas concentram-se em textos "descontínuos de Pessanha e Roberto de Mesquita, de Alberto Osório de Castro e João Lúcio, de Eugênio de Castro e Carlos Mesquita etc." (PEREIRA, 1995, p. 21). Seabra ainda nos fala que por muito tempo o tema decadentismo não despertou a atenção para estudos de *erudição histórico-literária*, ele não causava maiores interesses em relação à crítica, sendo habitualmente relacionado às atitudes "decadentes e nefelibatas".

> A consideração crítica do Decadentismo reduziu-se durante muito tempo a esporádicas referências de erudição histórico-literária, de quase displicente curiosidade por figuras e atitudes, <<decadentes>>, <<nefelibatas>> ou afins numa bizarria que se esfumara na viragem do século, depois de haver envolvido uma renovação simbolista mais pretensiosa. (PEREIRA, 1995, p.22)

A sensação de viver uma época terminal atravessa o século XIX e vemos isso desde o romântico tema do "*mal du* siècle" , passando por Musset e a difícil e dolorosa consciência do vazio da vida, chegando ao *fin-de siècle* com o intenso estilo baudelairiano.

Passando do estilo francês para o inglês, Oscar Wilde subverte as minucias e os detalhamentos excessivos, que até então via-se nos textos realistas-naturalistas e propõe de acordo com Stella Maria Ferreira[24], " libertar-se da atração de 'profundidade' .Ele dá a volta ao mundo e propõe uma gaia ciência da vida: a beleza." E ainda "Pareceu conclamando a conservar sua máscara e perspicácia num jogo de sedução que assombra o senso comum"

Charles Baudelaire, com seu estilo inconfundível, foi o precursor da poesia moderna, considerado a consciência do *fin-de-siècle*; foi arauto da beleza como temática estética na literatura, e, também, um pioneiro em abordar os *subterrâneos da cidade*, como podemos perceber nos textos a seguir:

> Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em

[24] Ver FERREIRA, Stella Maria. **Oscar Wilde: o Esteta e os Mascaramentos do corpo**, in.: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças, Corrêa, Irineu E. Jones (Organizadores). **O labirinto Finissecular e as ideias do esteta**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004

> nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. (BAUDELAIRE, 1996, p.10)

E ainda em seu poema *A beleza*, constante em *Fleurs du Mal*:

> "Eu sou bela, ó mortais! como um sonho de pedra,
> E meu seio, onde todos vêm buscar a dor,
> É feito para ao poeta inspirar esse amor
> Mudo e eterno que no ermo da matéria medra".

De acordo com Fúlvia Moretto, Baudelaire foi "a figura central do século XIX e ponto de partida do movimento decadentista." Porém, ele não só deu vitalidade ao decadentismo como estilo de época, mas também atuou no movimento simbolista. Para Benjamin, o poeta de *Fleurs du Mal* profetizou as condições de existência do poeta e da poesia moderna, e já então, capitalista.

Benjamin, ao analisar sua obra, acredita que ela é o melhor caminho para compreender as transformações que marcam a sociedade moderna que desponta no limiar entre dois séculos, pois Baudelaire sintetiza as sensações e experiências desse período em seus escritos, sendo assim, "material de primeira" para se montar um panorama dessa nova ordem social crescente.

> Mais claramente ainda define Baudelaire o semblante da modernidade, sem desmentir-lhe o sinal de Caim sobre a fronte: " A maioria dos poetas que se ocuparam de temas realmente modernos contentaram-se com os temas conhecidos e oficiais – esses poetas ocuparam-se de nossas vitórias e de nosso heroísmo político[...] E, no entanto, há temas da vida privada bem mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande – dos criminosos e das mulheres manteúdas -, *La Gazette des Tribunaux e Le Moniteur* provam que precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo" Aqui surge o apache na imagem do herói. Encarna os caracteres que Bounoure assinala no isolamento de Baudelaire [...]. O apache renega as virtudes e as leis. Rescinde de uma vez por todas o contrato social. Assim se crê separado do burguês por todo um mundo [...] Baudelaire foi o primeiro a explorar esse filã. O herói de Poe não é o criminoso, mas o detetive. Balzac, por seu lado, só conhece o grande marginal da sociedade [...] Antes de Baudelaire, o apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade grande, não tem lugar algum na literatura. A formulação mãos nítida desse tema em *As Flores do Mal,* o poema *O Vinho do Assassino*, tornou-se ponto de partida de uma

> gênero parisiense. Seu “atelier” tornou-se o *Le Chat Noir*. “Transeunte, seja moderno” – levava essa inscrição nos primeiros tempos heroicos.
> Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespassam-no os traços do trapeiro que ocupou a Baudelaire tão assiduamente. (BENJAMIN, 2011, p.77-78)

Oscar Wilde foi o expoente maior do decadentismo na Inglaterra e de grande expressão no restante da Europa. Foi atribuída a Wilde a gênese do dandismo e da ideia de que o belo seria o antídoto para os horrores da sociedade vitoriana e industrial. O mundo moderno assustava a todos, incluindo mentes excepcionais como a do escritor irlandês. Foi um grande dramaturgo e seu único romance, *O retrato de Dorian Gray,* é o símbolo máximo do decadentismo literário.

Curiosamente, há certa semelhança entre o enredo do romance e a vida do escritor. Texto de forte cariz estético, conta a história de Dorian Gray passada na Inglaterra aristocrática e hedonista do fim-de-século. O jovem Gray aceita posar como modelo para o artista Basil Hallward, que procura uma beleza apolínea para sua nova pintura.

Dorian tornou-se não apenas modelo de Basil por ser um “Adônis *que se diria feito de marfim e pétalas de rosa"*, mas principalmente por se confirmar como fonte inspiradora para outras obras. O que o texto nos mostra nas entrelinhas é a paixão platônica que Basil nutria por Dorian Gray. Ao final de sua grande e maior obra, o pintor recusa-se a expô-la por, segundo ele, ter posto "*muito de mim mesmo*".

Oscar Wilde foi condenado a dois anos de trabalhos forçados na prisão pelo crime de “atos imorais com rapazes”. Ele foi levado a julgamento por Lord Jonh Douglas, o Marques de Queensberry, que o acusava de sodomizar seu filho, o jovem Lord Alfred Douglas. Essa acusação o expõe de maneira devastadora e não é confirmada pelo autor, que, em março de 1885, processa o marques por difamação. A acusação de difamação foi retirada e Wilde foi condenado por “indecência” através do Ato de Emenda do Direto Penal de 1885, cujo teor versava sobre a “proibição” da sodomia no Reino Unido.

Contudo, na prisão ele escreveu sua obra intitulada *De Profundis*, em forma epistolar e direcionada ao jovem Bosie (alcunha de Alfred Douglas) que ratifica o sentimento e a relação entre os dois, como percebemos no trecho a seguir: *Behind joy and laughter there may be a temperament, coarse, hard and callous. But behind*

sorrow there is always sorrow. Pain, unlike pleasure, wears no mask.[25] (WILDE, 2002)

Em consonância com esse cenário temos o romance *O Barão de Lavos* (1891), embora seja enquadrado como um romance de tese, um romance naturalista, é impossível não notarmos os bem marcados traços decadentistas e simbolistas em suas páginas.

O enredo acontece na Lisboa decadente do final do século, com suas mazelas sociais e, sobretudo, aquelas que concernem à ética e à moral. Conta a história de um aristocrata, o barão de Lavos, D. Sebastião Pires de Castro e Noronha, que se envolve num triângulo amoroso entre a esposa Elvira, uma *burguesita leviana e ignorante* (BOTELHO, 1982, p. 35), e o efebo Eugênio, menino dos arredores do cais, que, como nos fala o narrador, era *produto acidental de luxúria clandestina* (BOTELHO, 1982, p. 95), filho de um militar com uma freira.

O tema, apesar de polêmico, foi usado por muitos escritores do período. No caso do romance de Abel Botelho, esse tema é posto em evidência de maneira crítica, intentando chamar a atenção para as “ignomínias” (usando as palavras do autor) a que chegaram os indivíduos dessa sociedade “sem valores”, ou ainda com distorções destes, e ainda corrompida entre outros fatores, pela falta de ética e moral, pela desmedida observada nos desejos, sentimentos e emoções, pelo hedonismo, e diríamos ainda, talvez pela incapacidade que o homem finissecular, falando de modo mais amplo, tinha em lidar com o novo - nesse caso, com o futuro e seus avanços.

O Barão de Lavos, D. Sebastião, e todo seu comportamento moldado, desenhado e pintado na narrativa do romance, representa a decadência da aristocracia, do sistema e seu conjunto de valores ruídos. É mais que o fim de uma raça (no sentido biológico), proposta sugerida pelo autor, mas também, o fim de uma classe (no sentido sócio-político).

Wilde usa o mesmo *leitmotiv*, embora o propósito seja diverso do observado no texto botelhiano. Ele enaltece a *Paideia* existente no romance *O retrato de Dorian Gray* e destaca a ideia da arte e do clássico como algo belo, um belo primordial, um

[25] Tradução do trecho correspondente na tradução é: “Por detrás da alegria e do riso, pode haver uma natureza vulgar, dura e insensível. Mas por detrás do sofrimento, há sempre sofrimento. Ao contrário do prazer, a dor não usa máscara”

belo ideal. Não há uma crítica nesse sentido, não percebemos no romance uma intenção moralista ou pedagógica.

Embora o termo tenha por vezes uma conotação negativa, ou mesmo, pejorativa, o conceito de decadentismo foi em muitos momentos fonte de inspiração para a renovação no campo das artes (literária e pictórica), como já mencionamos, e isso ocorre porque existe um fenômeno comum no processo evolutivo do homem que funciona mediante momentos de grande tensão e pressão. Retomando o que já foi dito no capítulo anterior, quando há uma situação de caos, conflitos, a impossibilidade de falar ou de qualquer outra forma de expressão, sem ser reprimido ou censurado, é especificamente nesse conjunto de eventos que emergem inspirações importantes nos processo histórico e cultural.

Há o surgimento e a proliferação de ideias, estilos, processos criativos e originalidade, e daí nascem grandes obras. Como nos aponta Latuf Isaias Mucci "*Em tempos crepusculares, a decadência pode tornar-se fonte de inspiração, motivo de fascinação, tema para os artistas que, agudamente sensíveis aos acontecimentos, transformam-nos em arte* (...)" *(MUCCI, 1990, p.21)*

É possível afirmar que o decadentismo e o simbolismo tenham agido como ponte para um novo projeto estético que levaria a produção literária e a produção das artes plásticas às vanguardas do século XX.

1.4 **A ética e a retórica botelhiana**

Para abordarmos com maior propriedade a ética e a retórica na escrita botelhiana, recorreremos, *além d'O Barão de Lavos*, a outros dois romances da série *Patologia Social*: *Amanhã* e *Próspero Fortuna*, pois tais obras darão suporte mais consistente à nossa pesquisa.

A ética, em seu sentido primordial, significa "*conjunto de normas e princípios que norteiam a boa conduta do ser humano*[26]", ou ainda, "*estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana do ponto de vista do bem e do mal*"[27], contudo como essa conduta é desenvolvida pelos indivíduos de uma sociedade, ao longo dos tempos, oscila significativamente.

[26] Definição do Dicionário Aurélio
[27] Ibidem

Dos seus primeiros estudos e estruturação, na Grécia antiga, até o último quartel do século XIX, a ideia e a definição de ética não se modificaram quanto a sua conotação, mas o mesmo não pode ser dito quanto a sua aplicação.

Aristóteles em *Ética a Nicômaco* distinguiu a ética da política. Por ética, ele pensou a ação voluntária e moral do homem, e por política, pensou as vinculações do homem em relação à sociedade, embora dissesse que o objetivo da política é a vida, e a vida política não se separa da vida ética. A ética aristotélica vai atravessar a questão das virtudes humanas, e para tal, ele as divide em dois grupos: as virtudes intelectuais ou diaonéticas (resultantes da sabedoria filosófica, da compreensão e da sabedoria prática), e as virtudes morais ou éticas.

O século XIX foi o século dos espetáculos "O século XIX tinha o hábito de encerrar as coisas [...]", mas "[...] o século XIX também gostava de inícios*!*[28] pois bem, o fechar das cortinas aqui pode ser entendido pelo declínio de uma sociedade que, ainda, possuía resquícios de uma vida um tanto quanto feudal, e monárquica; já o levantar das cortinas pode ser pensado como um caminho sem volta, pelo qual o sistema político e econômico português estava prestes a entrar: a era capitalista e industrializada, deixando para trás o servilismo agrícola para dar lugar ao servilismo proletariado.

É a partir desse contexto de quebra de paradigmas e revoluções que poderemos consubstanciar o lugar reservado à ética por esses indivíduos, pois a ética é distorcida em prol de interesses próprios, e não mais, de interesses comuns, não que isso não acontecesse em outros séculos, mas nesse, esta situação se intensifica, pois o capitalismo está em franca expansão, e tem como meta a obtenção do maior lucro possível para aquele que detêm o capital, e para que isso aconteça, os valores de bem comum são quase abolidos.

Como já mencionamos anteriormente, o sentimento de fim inundou o homem no século XIX e várias razões corroboravam essa ideia. A sociedade caótica que se via na iminência de um novo século, as incertezas que esse tão aclamado progresso e a modernidade traziam para dentro desses indivíduos, e também das terríveis "profecias do fim do mundo", tudo contribuiu para uma transgressão dos valores e a ética fatalmente foi afetada, ou por vezes, esquecida.

---

[28] WEBER, 1988, 19-20 p.

Voltando às questões éticas, qual a sua base? Não são as virtudes, incluindo as morais? Sim, e é desse ponto que podemos partir para tentar iluminar a questão de como a ética era, por assim dizer, aplicada no cenário oitocentista.

O que Abel Botelho nos coloca n'*O Barão de Lavos* é que a moral a que o barão visava era eudaimonista, ou seja, ele visava à felicidade. Ideia que norteia a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles.

> [...] A felicidade é, pois, a melhor, a mais nobre e a mais aprazível coisa do mundo e esses atributos não se acham separados como na inscrição de Delos:
> *Das coisas, a mais nobre é a mais justa,e a melhor é a saúde.*
> *Mas a mais doce é alcançar o que amamos.* (ARISTÓTELES, 1991, p.19)

Apesar dos seus desejos "pederastas" se manifestarem a todo o momento, após o casamento, o barão se reservava apenas a contemplar os corpos belos de rapazes e de moças (ainda que sua preferência fosse por efebos), e lutava veementemente contra o desejo. Então, viu no matrimônio uma maneira de se manter nos padrões sociais e de evitar a "degeneração" Afinal, o casamento era uma ótima ideia.

> Um dia começou com ele a saciedade, o tédio. Acalmou, viu claro. Conheceu que, a continuar assim, ia dissolver-se irremissivelmente na treva das ínfimas degradações, como um caminhante que deixa a estrada rútila do sol, lisa e direita, para entrar num emaranhamento negro de floresta. Teve medo. Lembrou-lhe então casar. Sorriu à ideia... Seria uma emoção nova; seria principalmente, com a sua imposição de deveres sacrossantos, um freio, uma norma séria e digna de viver. O casamento pois fascinou-o, como variante e como correctivo.(BOTELHO, 1982, p.35)

Já casado, o barão levava os rapazes e as moças à sua alcova, que ficava na Rua da Rosa, para desenhá-los e eternizá-los. Não havia contato físico. Na adolescência, no então colégio ministrado por jesuítas, escolha de seu pai - *O filho entregue à douta protecção dos jesuítas, no seu ponto de vista, ficava bem"* (BOTELHO, 1982, p.28)- o jovem barão se entregou, ao que se parece, clandestinamente, aos encontros com rapazes. Nota-se, na passagem extraída do romance, um toque irônico do narrador ao comentar a opção que o pai de D. Sebastião fez em entregá-lo à educação jesuítica, e essa crítica aparecerá sobremaneira no terceiro romance, *Amanhã*, da série *Patologia Social*, como veremos adiante.

> [...] Com o penujar da adolescência veio-lhe o impulso de verter nos companheiros as demasias da sua alma generosa e ávida. Amou alguns dos colegas que lhe orçavam pela idade. Foi excessivo. Destas cenazinhas adoravelmente ridículas, que são triviais nos colégios – trocas de solilóquios inflamados, cartas, exorações, amuos, rancores, ciúmes, pugilatos, ensaios precipitados de cópula do palmo quadrado das latrinas – de tudo o futuro barão num grau exagerado e quente, a que a sua compleição débil e requintada vestia o máximo colorido. Quando o seu desejo se concentrava, inconfessado, tímido, na pessoa dum colega a quem por qualquer circunstância ele não podia ou não resolvia declarar-se, então o desgraçado sofria insónias horrorosas, durante horas e horas de costas na cama, a narina aflante, a pálpebra leve, os olhos arregalados para o tecto na escuridão cava da noite, os dentes rangendo rápido e o corpo todo vibrante no arrepio duma crise nervosa fatal, obsessiva. (BOTELHO, 1982, p. 30)

D. Sebastião possuía uma moral aristotélica, dentro dos padrões clássicos, e seu fascínio pelos rapazes era platônico. Contudo isso muda no momento em que ele conhece Eugênio, e então se dá a queda do barão de Lavos.

> De princípio, antes de conhecer Eugénio, estas predilecções antinaturais tinham de ordinário uma acção toda exterior e uma duração efémera [...] A falta de equilíbrio da sua organização dava-lhe à emotividade uma hiperestesia doente, um histerismo da inteligência, junto com uma exageração do sentido plástico, faziam-no sensível em extremo às várias formas de beleza. [...] (BOTELHO, 1982, p. 197)

Ele não mais se contenta em apenas contemplar esse corpo apolíneo, ele agora quer possuí-lo de fato. Após essa queda é que podemos perceber o grotesco brotar como deformação do belo.

É importante ressaltar que Abel Botelho, mais uma vez, faz a ponte com o clássico. Assim como na Paideia (que veremos com mais rigor no capítulo seguinte), o jovem, enquanto estivesse em sua condição de efebo, ou seja, sem os sinais de virilidade, numa forma andrógina, o relacionamento físico, essencialmente com seu mestre (erástes), era aceitável, mas quando atingia a idade adulta, este jovem tornava-se um cidadão e como cidadão ele não mais poderia ter nenhum tipo de relacionamento físico com outro homem, e se isso ocorresse, era considerado crime passível de pena.

Portanto, se notarmos detidamente, é exatamente assim que se mostra a história de D. Sebastião. Ainda jovem, flertando e se aventurando em encontros com rapazes, mas ao tornar-se adulto, barão, aristocrata, casa-se no intuito de, a todo custo, “sufocar” ou “acalmar” seus desejos e instintos.

O período que serve de cenário para a trama do romance *Amanhã* inicia no final do século XIX, em Lisboa. Nesse período o Socialismo, em processo avançado

na Europa, e em Portugal, iniciando sua jornada, tem seus preceitos disseminados pelos intelectuais e estudantes, chegando à classe operária crescente. O socialismo português surge na metade do século XIX e sua primeira geração foi responsável pela criação de importantes periódicos de divulgação do novo pensamento: *Eco dos Operários* (1850-1851), em Lisboa; e *A Esmeralda* (1850-1851) e *A Península* (1852-1853), no Porto.

> Reconhecendo a nova força social que era o proletariado e reagindo contra o individualismo da corrente liberal, os primeiros socialistas portugueses eram intelectuais emanados da classe burguesa, inspirados por vezes na ideologia de socialistas utópicos (Owen, Saint-Simon, Fourier) e mais freqüentemente nos ideólogos da pequena burguesia (Louis Blanc, Proudhon). Entre estes, Sousa Brandão (1818-1892), Custódio José Vieira (1822-1858), Henriques Nogueira (1825-1858) e Lopes de Mendonça (1826-1865). Entre aqueles destaca-se Pedro de Amorim Viana (1822-1901), o primeiro sociólogo português na medida em que considerava a sociedade como um todo orgânico e interligado, <<um todo solidário>> [...] (SÁ, 1978, 41 p.)

Nessa consideração, citaremos como exemplo de retor o candidato a revolucionário, Mateus, do romance *Amanhã,* de Abel Botelho, obra que integra uma série intitulada *Patologia Social*. Esse romance foi escrito entre outubro de 1895 a novembro de 1896 e publicado em 1901. Portanto, temos que levar em consideração o episódio do *Ultimatum* Inglês[29] (1890), do contexto histórico que incide nas relações políticas e na questão que gira em torno da decadência, presentes nesse período de ascensão do socialismo português.

> À crise social, afora o que se pode rastrear no decurso da obra toda, dedicou integralmente um romance, - *Amanhã - ,* que, já pelo título, orienta a compreensão do estudioso no exame desse problema, porquanto o caráter futuritivo das idéias socialistas aí presentes marca bem essa luta desenfreada por um mundo melhor, amanhã, sempre amanhã, desfeita a noção de tempo histórico, em sua esquematização superficializante. [...] (MOISÉS, 1961, 47 p.)

[29]Episódio que inicia um forte sentimento de insatisfação com a monarquia decadente de D. Carlos I. Resumidamente, os ingleses exigiram que Portugal deixasse suas colônias que localizavam-se entre Angola e Moçambique. Esta região os interessava economicamente, pois queriam construir uma ferrovia e os portugueses estavam “literalmente” em seus caminho. O governo português cedeu, e por este fato o povo, e principalmente a classe intelectual, a maioria republicana, sentiram-se impotentes e humilhados, seus brios arranhados. Uma vergonha nacional.

Figura 5 - Caricatura feita por Rafael Bordalo Pinheiro para ilustrar o episódio do *ultimatum*.
Fonte:http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/caricatura/bordalo_pinheiro/ultimatu.html, em 28/07/2010.

Vemos nessa caricatura a crítica ao sistema econômico e político lusitano que o artista republicano Bordalo faz acerca do *Ultimatum*, e ironicamente associa o impasse à expressão popular "agora é que a porca torce o rabo" em alusão direta à delicada situação diplomática entre os dois países.

Mateus era um jovem que cedo conheceu as dificuldades e intempéries da vida, e cedo, também, tornou-se um revoltado. Filho de um fidalgo (um morgado) proprietário de posses no Alto do Douro, passa apenas parte da infância em abundância, pois com a abolição dos vínculos[30] no primeiro quartel do século, e mais os diversos confiscos por parte dos miguelistas, o patrimônio de sua família arruína-se. Sua mãe morreu de "desgosto", débil entrevada na cama; seu irmão mais velho

[30] Os morgados sofreram com a implantação da legislação de Mouzinho da Silveira que acabara gradativamente com os morgadios do país. "[...] Os seus decretos visaram portanto liberar as actividades económicas da rede de sobrevivência que as apertava e criar as condições fundamentais para implantação do Estado que no seu tempo se considerava moderno e progressivo. Suprimiu os morgadios de pequeno valor (os grandes, que ele poupou por espírito realista, vieram a ser suprimidos em 1863) [...]" (SARAIVA, 1979, 288 p.)

partiu para o Brasil e jamais mandou notícias; e por fim o pai também morreu. Foi então que um sócio e amigo, de seu pai, encaminhou o pequeno Mateus para um colégio de padres.

Foi no colégio de padres que Mateus aprendeu sobre arte, filosofia e política, e também, solidificou a bagagem de conhecimentos que já possuía, embora fosse ainda muito jovem. Dotado de uma extraordinária e singular inteligência, um prodígio, segundo seus professores, contudo, seu aguçado desenvolvimento intelectual viera acompanhado de revolta, audácia e um temperamento *intratável*: *Não nos assombrava só a audácia, o infantil desejo de proposições; mas tamanha soma de conhecimento, em tão escassos anos assimilados. Como obtivera aquele prodígio? [...]* (BOTELHO, 1979, 590 p.).

Estas indagações foram decorrentes de um texto escrito por Mateus, feito para aula de História, cujo tema era "*A História apologética da Companhia de Jesus*". Neste discurso podemos perceber o tom de protesto que futuramente iria ganhar um teor anárquico-socialista na composição da fala de Mateus. Vejamos o que ele diz a respeito:

> Pois Mateus não pôde esquivar-se à generosa cólera do seu coração, às sugestivas fulminações do seu espírito. Com uma admirável coragem, com uma sinceridade absoluta, parecendo até que vivamente rejubilando de poder dar vazão por esta válvula, que tão a propósito lhe aparecia, à demolidora febre que o trabalhava, ele escreveu uma longa tese, fidelíssimo traslado do seu sentir, do seu estudo, na qual se propunha pouco mais ou menos demonstrar o seguinte: <<Que a *Companhia*, obra de um místico sonho de Loiola, breve deturpara por completo os fins da sua instituição. Loiola imaginara os seus adeptos como os primitivos companheiros de Jesus, pobres, humildes, alheios ao interesse, tendo por único ideal e exclusivo estímulo a santa alegria de levarem a toda a parte a amorosa doutrina do Divino Mestre. Mas com o andar dos tempos todo esse adorável programa altruísta se adulterou, se corrompeu... Os que deviam ser evangelizadores do Bem converteram-se em apóstolos do Mal, e pela manha, pelo perjúrio e pela intriga foram conseguindo arrepanhar fortunas enormes, fundando dentro dos Estados constituídos verdadeiros estados de usurpação. E, para isto, o seu caminho era simples: suspender o progresso, imobilizar o espírito humano, estreitar o campo às consciências e atenuar as luzes da ciência, refugando-a cuidadosamente para o vago, por forma que a humanidade intelectualmente se imobilizasse rastejando num cômodo crepúsculo invariável.>> (BOTELHO, 1979, 588-589 p.)

As palavras de Mateus acerca da Companhia de Jesus causaram indignação generalizada, foi um escândalo, porém, o que nos interesse nesse discurso são três pontos: o primeiro é sua eloquência, a vocação para expor suas ideias; o segundo é o conhecimento, o domínio sobre o assunto tratado, e o terceiro é o teor

revolucionário, a revolta explícita que caracteriza o discurso socialista / anarquista ao qual ele se entregará posteriormente.

A crise sociopolítica do século XIX, especificamente em Portugal, girava em torno do sistema político vigente, a monarquia, e o questionamento do quanto esse modo de governo ainda valia, o quanto ainda beneficiava a nação, fomentava as ideias contestadoras de Mateus.

Da metade do século em diante, o movimento industrial chega a terras lusitanas e toma força. Os lavradores começam a trocar de ofício e transformam-se em operários, originando o proletariado português. Mateus não só integra esta classe como a lidera no movimento de revolta contra a desigualdade entre burguesia e o proletariado.

É a partir do sentimento de injustiça que gira em torno dessa relação patrão-operário que Mateus inicia sua “pregação”, incitando um levante nos espíritos miseráveis daqueles homens. Vejamos o início da saga do líder proletário:

> [...] Castigaram-no (os padres) com prisão a pão e água, e ele fugiu, logo na tarde do dia em que o soltaram, à hora do recreio. [...] E aí começou então, para esta desvalida criança de 14 anos, precocemente emancipada, uma torturada vida de acaso, uma sombria e infernal odisseia de azares, de privações. [...] A precisão fê-lo reflexivo; cedo as dificuldades da vida o encarrilharam na linha do Dever. Foi a mesma dureza da sua condição que lhe temperou o carácter.[...] E daí veio essa atenção particular pelos quadros de miséria, a sua grande curiosidade enternecida pelos que sofriam, a sua fúria iconoclasta pelas iniquidades sociais. (BOTELHO, 1979, 591 p.)

A base da retórica, utilizada nos textos socialistas proferidos por Mateus, e defendida pelo próprio movimento socialista, é calcada na igualdade e na justiça social, numa sociedade sem exclusão e sem classes.

A fala de Mateus, segundo a arte retórica de Aristóteles, pode ser classificada como um discurso deliberativo, pois está destinado ao povo. Discurso que leva a pensar em valores de utilidade e prejuízo (ser útil ou prejudicial), que usa como argumento o método indutivo, e mostra um resultado futuro que visa à harmonia e ao equilíbrio, fatores que giram em torno da felicidade (ARISTÓTELES, [[19--]], 49 p.).

Mateus possui componentes, mencionados por Aristóteles, que configuram um orador com credibilidade: é conhecedor do assunto, tem sabedoria para persuadir e possui boa reputação, e fala eloquentemente.

> O melhor e mais eficaz de todos os meios para poder persuadir e aconselhar com sabedoria é conhecer todas as constituições e distinguir seus costumes, instituições e tudo quanto traz vantagem a cada uma delas (ARISTÓTELES, [[19--]], 67 p.)

Na trama, tudo gira em torno de um evento que romperá com o sistema burguês e irá conduzi-lo a um estado de harmonia e nivelamento entre as classes, e para tal objetivo, é necessário que se faça a revolução, mas ainda que se chegue às últimas consequências, a uma revolta armada. Ainda que Mateus diga que está farto de "discursos", o ponto primordial dessa revolução se dá no campo das ideias, no âmbito da palavra, no discurso.

> [...] Vivam rapazes! Saudou ele, a meia voz. E logo como por encanto, tendo-o mais adivinhado do que ouvido, todos se voltaram com interesse, imobilizando-se em atitudes expectantes; logo instantaneamente se abriu na tumultuária multidão um largo a ávido silêncio.
> Estão então decididos a fazer alguma coisa?... Vejam bem! Eu de discursos estou farto... De os fazer e de os ouvir! Venho, mais uma vez, aqui ter com os meus queridos irmãos, para lhes bradar bem alto que é tempo de mais de mostrarem quanto podem e quanto valem. – Reboou pela sala um longo murmúrio envaidecido. – Acção! Acção! Meus amigos... É o vosso dever; é o meu desejo. Se achais cedo, dizei-o já... E eu vou-me embora!
> Cedo? ... Não ! Não ! – Estamos prontos, decididos a tudo [...]
> E então ele, sentindo-se senhor da situação e do auditório, com uma voz de catequista, suasiva e potente, de que ninguém suporia capaz o seu corpo franzino e repousado, continuou:
> Devo começar por lhes dizer que não me traz a este lugar nenhuma sorte de ambição... Nem viso a que falem de mim nos jornais, nem pretendo engrandecer-me [...]
> Traz-me aqui,,, mal parece eu dizê-lo, mas é a verdade! - e ao dizer, o Mateus, dobrando o braço, arrancava do peito a murro inflexões convictas, - traz-me aqui o cuidado, o amor pelo vosso bem-estar... Esta febre, esta ralé, esta ânsia constante por libertar os eternamente explorados, por galvanizar os fracos, por erguer os oprimidos... Febre, cuidado e ânsia que tanto dissabor me têm causado... Horas negras, noites de pavor, dias de fome! Ao mesmo tempo o tormento e a esperança, o mais fundo espinho e a preocupação essencial da minha vida! [...]
> Que nós nesta campanha, vocês já sabem, não estamos sós...- prosseguia Mateus no seu ardiloso exórdio, cavando a voz arrastando em sibilinas intenções as sílabas. – A luta pela Verdade abarca o mundo! Aquilo que nós hoje aqui resolvemos terá logo, para bem de todos nós, sua imediata repercussão lá fora. Em todas as principais sociedades operárias da Europa e da América eu conto com amigos dedicados. Quer dizer: são outros tantos irmãos, cujo coração bate igual com o nosso, que aguardam com avidezas as nossas deliberações, prontos a fornecerem-nos toda qualidade de auxílio, toda... Em conselho, em experiência, e em dinheiro! [...]
> Posso-vo-lo provar. Não me faltam felizmente os documentos...Eu vo-los trarei! E por eles podereis então bem na evidência certificar-vos que as sagradas reivindicações do povo estão hoje indestrutivelmente ligadas, por todo esse mundo em fora, pelos laços da solidariedade universal! Para onde quer que volteis, no vosso anseio libertador os olhos, aí vereis o aceno animador de irmãos... E irmãos tanto mais para admirar e amar, para gravar no coração e seguir no exemplo, que eles há muito servem com alma a nossa causa comum... E enquanto vós aqui, moles e indecisos,

> palavrosamente esperdiçais o tempo, lutam eles com fé e ardor, lutam deveras... Arriscando tranquilidade, haveres, posição, família, jogando a reputação, perdendo a vida... Mártires no sacrifício e heróis no desespero com que à conquista se votam cegamente desse grande princípio igualitário – o Sol do dia de amanhã! – que deve ser o lema, a bandeira, o norte, o ideal de todos nós! [...] (BOTELHO, 1979, 504-506 p.)

A retórica desse período está voltada para um discurso filosófico e político. Mas o que é necessário, num discurso, para que se estabeleça, na sociedade, a vontade de lutar, a atenção para as questões econômicas, políticas, mas principalmente sociais? É necessário ter persuasão ao se pronunciar, para alcançar o convencimento; e para que tal situação ocorra, é necessário que o orador tenha credibilidade. Chaïm Perelman tem uma interessante tese sobre persuadir e convencer. Ele separa as duas coisas; propõe-nos usarmos o termo *persuasivo* para designar uma argumentação que tem como objetivo alcançar um auditório particular e "convincente uma argumentação que objetiva ter adesão de todo ser racional Contudo, isso irá depender da ideia que o orador faz da encarnação da razão" (PERELMAN, 1996, 31 p.). Com base em Perelman, podemos dizer sem medo que Mateus, num primeiro momento, é persuasivo com o grupo clandestino de operários, quando expõe seu estratagema, e num segundo momento, é convincente, ao conseguir a adesão de suas ideias por parte da classe de trabalhadores daquela região, algo mais abrangente.

Em relação à persuasão, Bárbara Cassin, com base na obra de Aristóteles, diz que a retórica é um produto da dialética porque *o raciocínio (toû syllogísasthai,3) é um dos três meios de obter tecnicamente a persuasão.* (CASSIN, 1990, 118 p.) E mais, nos diz que *a retórica brota no mesmo tronco* (CASSIN,1190, 118 p.), no qual também germinam a dialética e a política.

A busca da verdade também era uma meta para os socialistas, uma verdade baseada na ciência, uma verdade laica. Contudo, paradoxalmente, vemos nesse texto de Abel Botelho um revolucionário discursando acerca de conceitos anarquistas, de Kropotkine, socialistas, de Marx, porém envoltos num modelo que podemos comparar com as prédicas cristãs; um texto ilustrado com comparações, e até mesmo parábolas, as quais veremos mais a diante.

> - Que nós nesta campanha, como vocês sabem não estamos sós... – prosseguia Mateus no ardiloso exórdio, cavando a voz e arrastando em sibilinas intenções as sílabas. – A luta pela Verdade abarca o mundo! Aquilo que nós hoje aqui resolvermos terá logo, para bem de todos nós, sua

> imediata repercussão lá fora. Em todas as principais sociedades operárias da Europa e da América eu conto com amigos dedicados. Quer dizer: são outros tantos irmãos, cujo coração bate igual com o nosso que aguardam com avidez as nossas deliberações, prontos a fornecerem-nos toda a qualidade de auxílio, toda... em conselho, em experiência e em dinheiro! (BOTELHO, 1979, 506 p.)

A palavra é muito importante, pois para Mateus a transformação gerada pela revolução se dá no campo das ideias, ainda que haja o confronto armado são as consciências que devem ser modificadas e "tomadas" primeiramente e efetivamente. Ele vai defender com afinco esse pensamento. Em oposição à postura adotada por Mateus, Abel Botelho insere, no contexto, a truculência dos revolucionários estrangeiros que chegam a Portugal, convidados para uma espécie de palestra. Há nesse momento uma dicotomia na narrativa, enquanto Mateus clama pela conscientização, chama seus companheiros à responsabilidade, os estrangeiros se entediam com o discurso e propõem que se foquem no ponto crucial, a guerrilha. Entediam-se com o discurso inflamado de Mateus e defendem a adoção da atitude no lugar da palavra. Vejamos algumas dessas passagens, na ocasião da chegada dos revolucionários estrangeiros, no início do discurso de Mateus e no comportamento e na fala dos estrangeiros:

> [...] Aguardava-se a chegada do expresso de Madrid, no qual deviam vir, segundo comunicação teleférica, o belga Bazellerts e o seu companheiro italiano da *Internacional*. Para desviar suspeitas, delegara o Mateus no seu azevieiro lugar-tenente a missão de os esperar. Viriam ambos de boina branca, com pala de tartaruga e correia de entrançado de linho, - erro o sinal para o seu reconhecimento convencionado. (BOTELHO, 1979, 667 p.)

> [...] Mateus ergueu-se, comandou silêncio, e com lábios trêmulos de emoção [...] fez em encarecidas frases de entusiasmo a apresentação dos recém-vindos, a quem agradeceu, por si e pelos presentes em nome de todo o proletariado português, o incomparável favor da sua presença. Depois, aos seus compatriotas, numa veemente exoração, com as mais persuasivas artes do seu génio, rogou que saíssem dali, para a grande obra da redenção comum, indissoluvelmente unidos; que fosse agora, em tudo e para tudo quanto deles exigissem, verdadeiramente homens; que de alma, vida e coração se entregassem, desdenhando perigos, afrontando a morte, à violenta, à exasperada solução do primeiro dos problemas modernos [...] – Vocês percebem-me bem? ... Somos uns escravos; não etmos liberdade, nem vontade, nem portanto consciência. A Lei atrela-nos desprezivelmente à desalmada exploração dos grandes. É um beco sem saída. E esta estúpida sujeição só terá fim quando a divisão do trabalho no organismo social for tão longe que cada um de nós posssa manobrar por si , com a perfeita autonomia dum órgão independente. E desde este momento o Estado, a Lei, todo o ardiloso e odiento sistema da opressão actual, terão fechado a sua missão histórica, terão os seus dias contados, acabarão miseravelemente às nossas mãos, no pelourinho da sua própria infâmia! [...] - Pois bem! – terminou com império o contramestre. – A ordem

> de combate, a forma prática e eficaz de irmos direitos ao fim, vai-no-la a vir de tão longe. – E indicava com amorável deferência o belga. – Vamos ouvi-lo... (BOTELHO, 1979, p. 673-675)

> [...] Durante esta incendiária parlenda o maciço Bazeleerts, a princípio impassível, começou a mover-se impaciente na cadeira, coçava a cabeça, pôs de lado o cachimbo, crispava as sapuda mãos em visíveis gestos de enfado; por fim não teve mais mão em si e a puxava com intimativa ao Mateus a aba do casaco. [...] E atrabiliária, apoplecticamente, com o macilento frontal regrado em sulcos caliginosos, e brotoejando em rubros ódios a epilada desolação do crânio luzidio, dispunha-se este intempestivo orador a jorrar o torrentuoso frenesi da sua eloqüência, quando, num claro, cobrador de alentos, em tamanha indignação, o Bezelleerts disse alto para o Mateus, visivelmente contrariado: - *Paroles, paroles...rien que des paroles. Et ainsi, mes amis, la chose ne peut pas marcher*! [...] Agora, no auge da impaciência, o belga erguera-se, e com os olhos chamejantes, agitando colérico os ombros, dando um murro na mesa: - *Encore du bavardage! Je perds patience, parbleu!* [...] Então sentindo –se a senhor da situação, no requerido foco de evidência que aguardava, Bazeleerts estendeu em mal desenhada saudação o braço e foi dizendo, cortado a intervalos pela indispensável interpretação de Mateus: - Que se deixassem de rezingas sem proveito, de estéreis especulações que nada adiantavam. No terreno prático, *terre* à *terre*, dando caça implacável ao inimigo comum, de trincheira em trincheira, de antro em antro, ´q que convinha manobrar. **Que nem falassem, nem lesses tanto[31].** Bem se via que eram os descendentes desses ingênuos que tinham passado séculos, prostrados diante dos púlpitos, a adorar baboseiras [...](BOTELHO, 1979, 674- 677 p.)

Os estrangeiros pensam *ação* enquanto confronto armado, guerra; e Mateus pensa *ação*, principalmente e inicialmente, enquanto modificação do pensamento. Com isso percebemos claramente que o narrador nos dá a ideia de um anarquismo e um socialismo que se resumem em barbárie e caos, muito diferente do socialismo pensado por Mateus, um socialismo estruturado em Marx, um socialismo idealizado e teórico.

De uma maneira bastante interessante Abel Botelho questiona a eficácia de uma monarquia moribunda e decadente, porém também a eficiência de um sistema que prega a igualdade entre as classes, mas que normatiza e controla os atos sociais e que usa da truculência para impor sua verdade. Seriam realmente essas as opções que o povo português teria? Ele não nos responde, mas nos coloca as questões, as teses, a situação. Contudo é possível que pensasse num governo democrático, que governasse para o povo, que pensasse na República, já que ele era um republicano. Daí suas indagações exteriorizadas na voz de Mateus. Abel Botelho, enfim, utiliza sua arte, e o componente mais poderoso que ela dispõe - a palavra - , para tratar de um assunto complexo e polêmico.

---

[31] Grifo nosso

O livro *Próspero Fortuna* é o quinto e último livro da série *Patologia Social*. Ele nos mostra a "patologia" da desmedida social, política e moral, e ainda nos leva a conhecer os bastidores da vida pública e privada dos políticos, fazendo uma incisão no mundo do poder e nos mostrando a corrupção descontrolada e a ausência de uma ética que conduz os atos do protagonista em sua trajetória e em seu tempo.

> O personagem principal do romance, chegando à capital, encontra a máquina política e administrativa do país funcionando num prostíbulo. Próspero, tomado por fantasmas oníricos de poder (sua diátese) (BOTELHO, 1983b, p. 86), identifica-se com a falta de hombridade geral e com as transações econômicas que visivelmente debilitavam o país. (BRUNO, 2010, 12 p.)

Em 1886, quando esse romance foi escrito e finalizado, Portugal estava, de fato, imerso, numa crise no regime político vigente: a monarquia. Este sistema de governo não respondia, não atendia mais às necessidades daquela nação. Em sua franca decadência e com a ascensão do movimento republicano, a ideia de esfacelamento do grande império português pareceu bastante apropriada para tema e cenário do romance que fecha a *Patologia Social*.

> [...] Em síntese, o panorama apresentado no romance mostra duas facetas principais. De um lado, digamos assim, o aspecto polêmico, idealizante, revolucionário, representado pelas idéias liberais, socialistas, republicanas, em litígio não raro com ideias conservadoras, monárquicas. De outro lado, põe-se a análise do comportamento dos homens ligados à política, comportamento não só em relação a ela própria, mas em relação à outras atividades diárias. A análise culmina com um sopro para os vários males que infestavam a realidade portuguesa da época. Tal solução um tanto dilemática, circula entre dois pólos antagônicos, a Salvação e a Catástrofe. (Moisés, 1961, 35 p.)

Próspero é um homem provinciano, oriundo de Régua, em Trás-os-Montes. Bacharel em Direito, medíocre, mas ainda pior é seu caráter, que atravessa a ambição desmedida, o egoísmo, a desonestidade, a falta de escrúpulos e o mais característico dele: a autolatria. Portanto, a moral não é algo que esteja nas suas prioridades, muito longe disso, o que está no topo da sua meta é o poder.

O poder de Próspero está apoiado na tríade: aparência-palavra-atitude. Vejamos, logo nas primeiras páginas do romance: o narrador anuncia o tipo de indivíduo de *exceção*[32] que irá descrever.

---

[32] Maneira como Abel Botelho designou, no prólogo da 2ªedição do livro que abre a série O Barão de Lavos, chamar o tipo de indivíduo que o interessava para escrever esta série.

> Próspero vinha, com efeito, absorto por completo naquela sua ânsia emancipadora e alta em que durante o almoço falara à mulher. A idéia de se engrandecer, não importava à custa de que processos, a corrosiva febre de alcançar, pela violência ou pela astúcia, pela força ou pela fraude, esse acume de evidência, do mando, da fortuna e do gozo que a desmesurada ambição visionava, e que a sua odienta invídia admirava nos outros , tornava-se-lhe uma obsessão dominante, empolgara-o, seduzira-o fácil, instalara-se, imperiosa e alucinante, nas mais fundas radículas do seu ser. [...] Pela inconsistências moral, as suas insalubres aspirações, a sua destemida arrogância, a sua audácia insolente, ele constituía um dos exemplares mais típicos e mais completos deste feroz <<ipseísmo>> que é o produto lógico, espontâneo, da nossa civilização vertiginosa e egoísta. Além disso, opinático e orgulhoso tanto mais, quanto lhe inflamava e encéfalo uma desmedida confiança em si próprio. Era uma ilimitada querença, lardeada de vaidades. (BOTELHO, 1979, 14-15, 2v.)

Foucault nos diz que Estado e Poder são coisas diferentes, que o poder não está centralizado apenas no Estado, mas por uma teia bem articulada de poderes específicos e locais, regionalizados. Diz-nos ainda que o poder, não necessariamente, está impresso apenas nas leis (no direito), na violência, ou quando impõe limites ou castiga, mas também quando se conquista e seduz. “O que suas análises querem mostrar é que a dominação capitalista não conseguiria se manter, se fosse exclusivamente baseada na repressão.” (FOUCAULT, 2007, 15 p.).

E o que faz um indivíduo se tornar sedutor e fascinante no meio público? A palavra, ou melhor, a retórica por ele aplicada. Portanto chegamos aqui aos dispositivos de poder utilizados por Próspero: sua ótima figura e postura (aparência), seu discurso sedutor e contagiante (a palavra) e sua posição audaciosa ante o cenário público (atitude), confirmando a tríade mencionada anteriormente.

A eloquência em Próspero aflorara ainda na juventude. Vejamos:

> [...] De inteligência mais precoce e mais aguda intuição da vida, aconteceu que sua indiscutível, a sua montante supremacia com respeito ao seu pequenino companheiro e amigo, ia lento depositando na altiva alma deste um secreto fermento de ódio, arrepiava-a em surdos frémitos de vingança, calcava vincos perpétuos de humilhação na sua brandura ingénua. Bastas vezes esteve o pequeno Matias a termos de interpelar amargamente o pai pela sua afectuosa preferência por aquele intruso, que arrogante e lépido, parecia haver sido chamado para o vexar, unicamente.[...] Próspero, pelo seu despejado aspecto, pela vivacidade, pela robustez, pela arrogância, pelas suas atitudes fáceis de comando , pela sua verbosidade impetuosa, adquirira não só sobre Matias, mas sobre toda a roda de condiscípulos, um ascendente natural, criara-se uma sólida atmosfera de atracção e de respeito, ia ganhando foros de infalível. Doutrinava, aconselhava, protegia, tinha autoridade.[...] (BOTELHO, 1979, 16-17, Tomo II.)

Era um homem interessante, bonito e bastante persuasivo. Depois de casar-se e ter uma "*eventualidade feliz*" na vida, ao adquirir uma conservatória, o aspirante a político fora visto pelos moradores de sua província com imenso respeito e simpatia, um "homem de bem" e deveras popular.

> [...] Era ele ao tempo um mocetão moreno e forte, com uma virilidade arrogante no arcaboiço e uma esperta decisão nos olhos. Seduzia-a duplamente: afagando-lhe os virgíneos apetites sensuais e estimulando o voo alteroso dos seus sonhos.[...] Tinha Próspero entretanto ordenado os indispensáveis meios práticos de poder manter-se e encaminhar decorosamente o seu futuro,. Tarefa aliás sobremodo fácil, ali, onde de há muito se fazia sentir a falta dum advogado, e onde à indispensabilidade do labor profissional vieram logo juntar-se , a acrescentar-lhe fama e valor, os audaciosos rasgos da sua iniciativa e os voos ardentes da sua eloquencia [...] Pouco depois, uma eventualidade feliz lhe permitiu adquirir a conservatória; de sorte que, amparado nesta remunerada dualidade de funções e acarinhado no duplo amor da mãe e da esposa, logo acertou Próspero de levar uma vida clara e invejável , de independência , de luz, de simpatia e de fortuna. Assim, tornava-se ele em breve, naquele pacato e pequenino <<meio>>, um elemento de apetecida notoriedade, querido, popular, demandando com ardor, apontado com respeito, chamado e preferido com afanoso empenho.
> Natural, fariscou-o logo a política [...]
> (BOTELHO, 1979, 22 p., Tomo II).

A essência da retórica clássica, a arte da fala ou da escrita, de maneira persuasiva tinha como finalidade estudar os *meios discursivos de ação* observados num auditório, com a intenção de conquistar a atenção e a adesão do público às teses apresentadas pelo orador. (PERELMAN, 1997, 177 p.) A retórica tornou-se um instrumento fundamental de persuasão, controle e poder, a partir do instante em que o homem percebeu a importância e o poder da palavra bem aplicada.

Essa percepção começou a ser empregada ainda no período socrático, e não foi diferente no século XIX. Agora o público a ser conquistado é um publico frente ao "progresso", à "ciência", e diante de um mundo que caminha de forma mais acelerada.

As diversas considerações pautadas nas observações que consubstanciaram as regras feitas por Aristóteles, para designar a *Arte Retórica*, e em sua *Ética a Nicômaco*, nos levam à conclusão de que a força do discurso é eficiente, poderosa e precisa quando bem aplicada; e que nem sempre um bom discurso o define como ético. Faz-nos cotejar as diferentes épocas e situações e igualmente perceber as prioridades desses indivíduos separados por séculos, e de como a ética vai ser aplicada em cada momento de acordo com os interesses vigentes, que neste caso,

seguiu a seguinte trajetória: foi do bem comum (originariamente na Grécia) para o interesse próprio ou de poucos (modernidade e pós-modernidade).

2 **O BELO: A INSPIRAÇÃO NO CLÁSSICO**

A cultura ocidental foi, sobremaneira, pautada na cultura e nos ensinamentos greco-romanos. A literatura, a escultura, a pintura; as leis morais e jurídicas, tudo extraído dessa civilização. A arte clássica, em especial a grega, predomina na narrativa, da primeira obra que integra o ciclo da Patologia Social: *O Barão de Lavos*.

Os preceitos culturais da civilização grega, que influenciaram a cultura que conhecemos hoje, estão divididos em três épocas bem definidas, segundo estudiosos desse assunto: Período Arcaico, Clássico e Helênico.

Abel Botelho foi buscar inspiração na arte clássica, e também na renascentista, pois ele precisava de um contraponto para opor à representação grotesca que fará no decorrer do texto, acerca da sociedade e do indivíduo.

Esse helenismo é precioso para seus propósitos literários, pois é nele que Abel Botelho encontra subsídio pedagógico e doutrinário para argumentar, através do conceito de pederastia, a sexualidade do Barão de Lavos.

D. Sebastião, o barão de Lavos, era um homem apreciador de arte; comprava muitas peças: esculturas, pinturas, *bric-à-brac*, mas possuía uma predileção pela perfeição das formas humanas, encontradas nas peças que remetiam à cultura grega.

> Quando contou 20 anos, rogou ao pai que lhe permitisse fazer uma viagem ao estrangeiro. Concedido. E o rapaz partiu, trepido de entusiasmo. De Madrid seguiu a Paris; depois visitou a Itália. Nesse afortunado passeio pelas civilizações irmãs da nossa, tudo quanto respeitava à Arte[33] constituiu a melhor porção do seu estudo. O maior do tempo gastou-o no interior dos velhos monumentos, nos museus, nas colecções particulares, nos bazares exóticos, nas lojas de *bric-à-brac.* [...] (BOTELHO, 1982, p. 32)

A problematização da perfeição e do belo é importantíssima nesse contexto, pois é através dessa temática que se origina a estreita relação entre o barão e o quadro, ou melhor, o fascínio, o encantamento que D. Sebastião nutre pela figura representada na cena do Rapto de Ganimedes.

Ao longo da história, essa relação estreita entre a Literatura e a Pintura foi marcada por conflito de ideias. No renascimento, temos um suposto início dessa longa questão que visa pôr limites na fronteira entre a literatura e a pintura , entre a

---

[33] Nota-se que o autor grafou a letra “a” da palavra arte com letra maiúscula que conota a importância que este tema tem em sua obra.

palavra e a imagem, defendida por Leonardo da Vinci e chamada de *Paragone* (nesse caso, significando competição) na qual o artista compara as duas artes: pintura e poesia e defende a primeira dignificando-a e valorizando-a: *"*A pintura representa os trabalhos da natureza para o senso [comum] com mais verdade e certeza do que palavras e letras o fazem, mas letras representam com mais verdade as palavras para o senso [comum] do que o faz a pintura*"*. (*apud* SELIGMANN-SILVA in: LESSING, 1998, p.13)

Para Da Vinci era necessário resgatar a obra do artesão (pintor/escultor). Ele defende a reabilitação das artes visuais, por acreditar que a visão é o sentido que se sobrepõe aos outros, portanto, as artes como a pintura e a escultura deveriam ser consideradas como verdadeiras artes, afirmava que a *visão é o sentido mais nobre, o mais próximo da realidade* (*apud* SELIGMANN-SILVA in: LESSING, 1998, p.13). Em contrapartida considerava que a arte poética era fugaz, apenas signos, diz ainda que *as coisas imaginadas ficam pouco tempo na nossa memória* (*apud* SELIGMANN-SILVA in: LESSING, 1998, p.13).

Embora os renascentistas como Da Vinci considerassem a visão como o sentido mais importante e superior aos demais, havia uma tendência a acreditar que as imagens deveriam ser disciplinadas pela linguagem, ou melhor, pelos métodos que regiam a estrutura da linguagem. Alberti[34] entra em cena com o intuito de mostrar que o quadro em sua totalidade deveria estar em concordância, com o ponto central da narrativa.

Gostaríamos de frisar um ponto importante nessa polêmica renascentista entre Leonardo da Vinci e Alberti. De um lado, temos a visão, a arte pictórica definida, palpável, física, e de outro, normatização da livre e criativa obra do artesão. Mas uma questão tem de ser levada em conta: o que essencialmente faz a literatura? Seriam efêmeras as imagens deixadas em nossa memória pelas letras? Seria apenas como sugeriu Alberti? Não, ela produz imagens, portanto ela não é apenas um conjunto de signos ou uma forma disciplinar da arte, mas outra forma de arte que se conjuga com a pictórica. Elas de fato se entrelaçam, pois o texto cria imagens, e as imagens criam textos.

As diferenças entre as artes passam a ser ponto de reflexão e não mais sua convertibilidade ou semelhanças, a partir daí a harmonia existente entre a palavra e a imagem não seria nunca mais a mesma.

---

[34] Leon Battista Alberti (1404-1472). Arquiteto e teórico de arte foi ainda, pintor, músico e escultor.

E ainda sobre essa questão, citamos dois grandes nomes que contribuíram para estabelecer parâmetros entre as artes pictórica e escrita. Primeiro, um antigo mestre grego do período arcaico chamado Simônide Ceos. É a ele que se atribui a frase "*A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala*". (DETIENNE, 1988, p. 56). Considerado um inovador, ao criar uma nova maneira de ver e produzir a poesia e reconhecendo a memória como técnica a ser utilizada por todos e não um artifício místico e religioso, também é o primeiro a fazer de sua arte um ofício, ao cobrar por seus poemas. Marca o momento em que o homem grego descobre a imagem.

Mas foi em meados do século XVIII, que Lessing escreveu o *Laocoonte* (1766), um estudo clássico sobre a relação entre a Pintura e a Literatura, artes que sempre dialogaram, e seus conteúdos representativos expressos em si. Essa obra trata das questões relacionadas à escrita e à imagem. Ainda hoje, seu texto continua sendo referência para que se estabeleçam as fronteiras entre a literatura e a pintura, ressaltando as características de cada arte em seus respectivos meio expressivos.

O objetivo de Lessing, com essa obra, foi mostrar as diferenças e não as similitudes entre as duas artes, e separá-las, de modo que o resultado dessa observação, e de seus estudos acerca dessas divergências, foi o surgimento e a propagação de um conceito que sugere a ideia de uma obra de arte total, de uma obra sinestésica que alcança todos os sentidos. Sem dúvida, as ideias de Lessing, contidas no *Laocoonte,* foram marcantes para essa estreita ligação entre a palavra e a imagem.

> O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (LESSING, 1998, p. 203)

Voltando ao texto botelhiano e trazendo essa discussão para o seu contexto, a arte é usada como um dispositivo para demonstrar a situação de insatisfação com o panorama social (incluindo o contexto filosófico, ideológico e moral). Além disso, expressa o gosto e o refinamento do autor, através das artes plásticas, da qual, é profundo conhecedor.

> Desta lista ressalta, uma vez mais, o espírito multifacetado de Abel Botelho e os seus distintos pontos de interesse. Da filosofia à educação, da psicologia ao teatro, da política às coisas militares. E, não o esqueçamos, a arte, mormente a crítica da arte onde Abel Botelho foi nome maior, como reconhecem vários especialistas.
> Eis outro aspecto a merecer aprofundada investigação à parte – o papel de crítica Botelho na Arte do Portugal daquela época (MARQUES, 2008, p.25)

E foi especificamente na arte grega e na renascentista que se inspira, ao discorrer sobre o patrimônio artístico e cultural do barão, e sobre sua própria essência.

Joel Serrão nos diz que Abel Botelho *adopta na plasticização das suas personagens apenas duas cores , o branco e o cinzento muito escuro: os bons e os puros; os crápulas e os <<latrinários>>* (SERRÃO, 1962, p. 126). De fato, pelo viés dicotômico, temos essa diferenciação: bem e mal; vício e virtude. Porém, a afirmação de que os personagens estão divididos, apenas, em bons e maus não procede.

O Barão de Lavos, portador da “patologia” sugerida para o primeiro livro da série, é caracterizado pelo vício, pela degeneração e, consequentemente, configurado como o mal, mas não é apenas desta forma que a narrativa se apresenta. Há momentos em que o narrador descreve situações onde o barão toma atitudes distintas daquelas esperadas. A grande questão do barão está na desmedida.

No trecho abaixo, o narrador menciona uma “boa ação” do barão feita a uma moça. Nos mostra ainda, que o bem absoluto ou o mal absoluto não predominam no romance.

> Henrique Paradela deixou-o e tomou Rua do Oiro acima.
> As versões que corriam sobre a vida do seu velho amigo preocupavam-no. – O Sebastião sodomita!... Agora, os trinta anos passados... quando tinha obrigação de pender para homem sério!... Não podia ser. [...] O Sebastião fora sempre aquilo: uma excelente alma, indisciplinada, fogosa, com caprichos súbitos de fazer bem, com indomáveis impulsos generosos, que ele exercia num desprezo incondicional das conveniências, numa indiferença absoluta <<do que poderiam dizer...>> Nunca lhe havia de esquecer aquela história da Hermínia, uma pobre rapariga de quinze anos, com quem o barão, em solteiro, defrontara por acaso numa das suas excursões pela boémia do amor... Tinha sido mãe, poucos dias antes. O infame a quem a desgraçada cedera a virgindade, dera-lhe como prémio da oblata sublime o gérmen prolífico e o abandono. Ela fora empenhando e vendendo tudo, sucessivamente, desde as graças do corpo té à última camisa. Agora sucumbia à febre e à miséria, no enxovalho duma alcova imunda de bordel. Pois o barão, apiedado, socorreu-a, forneceu-lhe médico, vestiu-a, pôs-lhe uma casita no campo, afrontou mesmo a opinião pública levando-a a distrair a toda parte; e nem uma só vez quis regalar os sentidos nos seus encantos de mulher! A rapariga, sem compreender, a estalar dedicação, vexada, triste, chegou a pedir-lhe com lágrimas que a amasse, que lograsse na pujança juvenil da sua carne a soma de prazer a que

> tinha direito, que consentisse em tomar-lhe a medida à gratidão nos paroxismos da ternura... Ele recusou sempre: - não a protegera com essa mira, excluía uma retribuição grosseira a natureza do benefício... [...] (BOTELHO, 1982, p. 175)

Já se analisarmos essa questão da *plasticização* abordada por Serrão pela vertente estética da narrativa, é pertinente mencionarmos o quadro *Rapto de Ganimedes* e dizer como essa gravura tão emblemática na obra foi produzida. Essa gravura foi reproduzida por Coryn Boel[35], portanto foi concebida através de uma técnica de pintura chamada *etchings* ou *eau-forte* (água forte). Ainda que a imagem alegórica do bem maior do barão, a gravura que retrata Ganimedes, apresente-se em dois tons, sua história não, ela passará por um torvelinho de cores, entretanto, com o decorrer das páginas, vão descolorindo, pois o fim do barão é o fim do quadro, e vice-versa.

Figura 6 - "O concerto dos Gatos" Gravura de Coryn Boel, em Eau-Forte, dimensões 23,8 x 31,4 cm, exposta no National Gallery of Art , Washington.
Fonte:http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3197633&partId=1&people=131888&peoA=131888-2-60&page=1

[35] Coryn Boel nasceu na Antuérpia em 1620. Foi aluno, e discípulo, de David Teniers. Suas obras eram produzidas com a técnica *etching*,(água forte) feitas sobre placas de cobre. Morreu em 1668 em Bruxelas.

Figura 7 - "O Rapto de Europa" Gravura de Coryn Boel, em Eau-Forte, dimensões 20,1 x 29,8 cm, exposta no British Museum, Londres. Fonte:http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3208656&partId=1&people=131888&peoA=131888-2-60&page=1

Coryn Boel reproduzia em suas obras cenas do cotidianos, e ainda, cenas míticas e sacras. Além disso, não sabemos exatamente, talvez por ele ser um pintor pouco estudado, o motivo ou a intenção que ele tinha ao pintar animais antropomorfizados, de roupas e exercendo funções diversas como barbeiro, músicos, e muitas outras profissões típicas do seu contexto. Ele sempre produzia suas obras sob a técnica da *Eau-Forte*.

Sob a perspectiva estética da narrativa, o que temos é o detalhamento das cenas, veremos que foram escritas de maneira extremamente sensoriais, isto é, são marcadas não só por cores fortes, mas também por cheiros e gostos.

> Naquela noite de Março, desabrida e húmida, uma grande animação fervilhava alacremente ao fundo da Rua do Salitre. (BOTELHO, 1982, p.7)

> [...] Aprazia-lhe sobretudo o passeio arejado e amplo ao longo da costa, deixada a estrada, sobre a direita, pela cima dos cabeços fora, confundido

> com aquela natureza terna e sofredora, em que há manchas verde-negras de pinheiros, mesquinhos, torturados, arrepiados, mancos da fúria dos vendavais; em que se rasgam cavidades lineares de argila, rubras como pálpebras inflamadas de chorar; em que o rastolho é lívido, a erva rara é áspera, a areia amarelenta; e onde em baixo, lambida do mar, na falda anegradada serra, a aldeia de Buarcos aparece, na distância cinzenta e lúgubre como uma necrópole de há mil anos. [...] Na vastidão em frente diluía-se, marinhava para o horizonte o mar – preguiçoso, cor de chumbo – como uma tampa imensa de sarcófago; pela raiz do céu escampado a luz, numa amarelidão de círio, esmaecia; como apagadores negrejavam sobre os montes os moinhos de vento; o crepúsculo seguia na sua hecatombe da cor, às coisas um ar confidencial, macio; e, mal alvejando em torno, a grande bacia encurvava-se como um zero de cinzas. (BOTELHO, 1982, p.252)

Dessa forma, não podemos afirmar que no texto botelhiano há o predomínio de apenas dois tons (o preto e o branco). Ele vai muito além das cores, ele ativa os sentidos e ultrapassa a percepção da imagem, mas, sobretudo revela uma humanização dos personagens, pois ser humano é transitar ora pelo bem, ora pelo mal.

Contudo há de se considerar que a escolha que Botelho faz ao exagerar em detalhes, extrapolar nas descrições que acabam no grotesco, não é mera coincidência, mas sim proposital. Abel Botelho faz uma escolha estética consciente ao expressar sua visão do mundo oitocentista através da arte, que neste caso vai percorrer o caminho de um belo clássico e que ao longo da trajetória vai se desconstruindo até chegar num feio grotesco.

A estética presente na narrativa pode ser definida pela contradição dos valores humanos e pela busca, mesmo que inconsciente, do homem pela perfeição. Podendo ser ela no âmbito das formas, do comportamento, da moral ou da razão. Neste caso, o autor opta por representar sua obra literária dando ênfase na perfeição das formas que busca na arte clássica.

É importante destacarmos que a preocupação com o conceito de perfeição dentro dessa obra de Abel Botelho, e que flui no decorrer da história, é visto neste estudo sob a ótica e a perspectiva do barão. Para D. Sebastião, ser perfeito consistia em agregar aspectos estéticos tais como: medidas harmoniosas, corpo bem torneado e traços apolíneos, enfim esse modelo de indivíduo que tanto procurava, deveria encaixar-se no modelo grego de beleza. Noção estética que nos remete ao conceito de *“divina proporção”,* defendido por Leonardo Da Vinci.

> A pintura, graças a essa sua *imediatez*, é capaz de representar a beleza, cuja característica maior é “a divina proporção dos membros compostos em conjunto num mesmo momento”. Se o “poeta, ao descrever [...] demonstra o corpo, membro a membro e em tempos diferentes”, por sua vez o “pintor faz com que tu vejas tudo de uma vez”. Leonardo, tomando a enárgeia como fim das artes, deixa claro que a *pictura* deve ser o ideal da *poesis* e não o contrário, como havia sido afirmado até então. (*apud* SELIGMANN-SILVA in: LESSING, 1998, p.13-14)

A imagem para ele é muito forte, por isso elege a cena do quadro o *Rapto de Ganimedes* como seu ideal de beleza e perfeição, pois ela conjuga, no rigor dos seus traços, a beleza tenra, expressa na figura do jovem (Eugênio), e a força e o desejo, expressos na figura da águia (Sebastião).

O apelo que a imagem produz nos indivíduos é substancial. Os gregos, por exemplo, privilegiavam o “ver” ao “respirar”: *“*para um antigo grego, viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos o último suspiro; quanto a eles seu último olhar*”.* (DEBRAY, 1993, p.23).

Uma imagem, num momento certo, tem o poder de entorpecer e inebriar os sentidos daquele que a contempla. É um mecanismo poderoso que por vezes é usado para persuasão e controle. Dependendo do teor da imagem, ela pode despertar o que há de melhor num indivíduo ou o que há de pior. É por esse caminho que segue a trajetória da relação do barão e a cena do Rapto de Ganimedes, ele se rende ao apelo visual e simbólico da gravura e cria uma relação sagrada com ela; para ele, essa imagem desperta o que há de melhor em si, porém, para a sociedade desperta o que há de mais primitivo e pior num homem. A imagem que o barão faz da beleza, caracterizada por Ganimedes (e corporizada por Eugênio), é apolínea, embora o seu desejo por consumi-la seja dionisíaco.

Foi na Grécia antiga que surgiu a preocupação em remontar de maneira mais fiel possível, as formas da natureza, sobretudo a forma humana, em todos os seus detalhes anatômicos, como podemos observar na escultura *Apolo Belvedere*.

Figura 8 - Cópia romana em mármore do século IV, da escultura grega de Apollo Belvedere, atribuída a Leocares (Λεωχάρης), exposta no Musei Vaticani.
Fonte:http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala02_01.html

Por sua vez, no início do século XV, na Itália, mais precisamente em Florença, mestre Giotto produz suas obras, privilegiando a perfeição das formas, daí todos julgarem suas obras como criações tão belas quanto às antigas obras gregas e romanas, denominando-as então como obras de um "renascimento". Renascimento este que remete ao ressurgimento dos tempos de glórias romanas, tempos em que o império romano resplandecia na Europa e dominava o mundo civilizado, quando Roma era a capital desse mundo. Vale lembrar que o propósito de vida do Barão é a busca pela perfeição que, para ele, reside nas formas.

Entretanto, a "perfeição" é um conceito fugidio, etéreo não se encaixa na realidade da história humana, porque ao longo dessa história as situações cotidianas das pessoas identificam-se com as imperfeições, e isso acontece, pois há uma relativização ao conceituarmos esta palavra. O que é perfeição para um, pode não ser para o outro. O comum na vida prática dos indivíduos é ser imperfeito.

Na obra *O Barão de Lavos* (1891), a lenda de Zeus e Ganimedes ganha um importante papel na trama. A figura encontrada pelo autor para ilustrar sua narrativa, "é duplamente preciosa e rara". Uma gravura, e não uma tela, retratando o célebre rapto de Ganimedes por Zeus. Uma réplica onde Coryn Boel reproduz o famoso Michelangelo: "Era uma gravura preciosíssima, duas vezes secular, de Coryn Boel; reproduzia o famoso quadro de Miguel Ângelo [...]" (BOTELHO, 1982, p.163) Para o personagem, constitui o espelho onde ele vê refletido o seu ideal de vida.

Figura 9 - Cópia da gravura original de Michelangelo presenteada a Tommaso dei Cavalieri: *Rapto de Ganimedes* - Michelangelo 1533 , acervo do The Royal Collection. Fonte:http://www.royalcollection.org.uk/collection/913036/the-rape-of-ganymede

Nenhum detalhe foi escolhido ao acaso pelo autor. O personagem central, o barão, caracteriza-se pelo culto ao belo. Busca medidas e simetrias exatas. Por esse motivo, Botelho decide por Michelangelo. Tal qual Leonardo da Vinci estudou em profundidade a anatomia humana. Dissecou cadáveres e desenhou incessantemente, até que a figura humana deixasse de ter mistérios para sua arte.

Figura 10 - Esboço a red giz da anatomia humana – costas (produto de seu trabalho de dissecação de cadáveres) – Michelangelo 1515-20 – Acervo do The Royal Collection Fonte:http://www.royalcollection.org.uk/collection/990802/a-study-of-a-flayed-figure

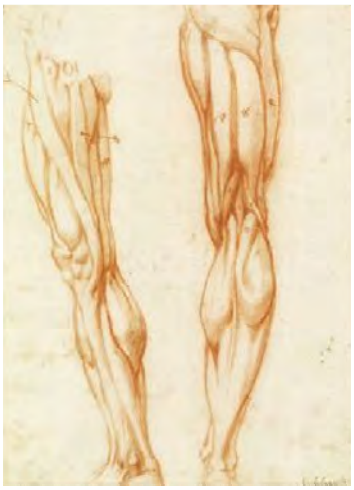


Figura 11 - Esboço a red giz da anatomia humana – pernas (produto de seu trabalho de dissecação de cadáveres) – Michelangelo 1515-20 – Acervo do The Royal Collection Fonte:http://www.royalcollection.org.uk/collection/990803/the-muscles-of-a-male-leg

> [...] Realizou suas próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou com modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele qualquer segredo. Mas, ao contrário de Leonardo, para quem o homem era apenas um dos muitos e fascinantes enigmas da natureza, Miguel Ângelo empenhou-se com incrível obstinação em dominar esse único problema - mas em dominá-lo a fundo. O seu poder de concentração e a sua tenaz memória devem ter sido tão extraordinários que, em pouco tempo, não havia postura nem movimento que ele achasse difícil desenhar. De fato, as dificuldades apenas pareciam atraí-lo ainda mais. (GOMBRICH,1999, p.305).

Voltando a Abel Botelho, seu personagem D. Sebastião era um dedicado estudioso das artes e possuía um belo acervo em sua Quinta. Mas não foi só com os grandes mestres italianos que Abel Botelho compôs seu texto; o autor o preencheu de referências a grandes obras, entre elas, as de um artista nórdico do século XV, igualmente importante para o movimento renascentista, chamado Jan Van Eyck. Essa confluência da imagem com a palavra se faz presente na cena a seguir, quando Botelho compara a ambiência do cômodo predileto da baronesa com uma tela de Van Eyck.

> [...] Só àquele cantinho morno e preferido, entre o biombo e a parede, na incidência próxima do candeeiro, realçavam, numa claridade repoisada e honesta de <<interior>>, de Gerard Dov ou de Van Eyck, um trecho de alcatifa, curvo como um crescente, o espelhamento opalino dum velho prato suspenso da parede, um outro avoejo exótico de laca e oiro no verniz da mesinha acharoada, e a viva mancha adorável da cabecita pequena e redonda da baronesa.(BOTELHO, 1982, p. 19)

Van Eyck, a exemplo de Leonardo Da Vinci e Michelangelo, também primava pela perfeição nos detalhes de suas obras. Reparemos que Abel Botelho escolhe, para representar a vida do barão, obras de artistas, que privilegiam a perfeição e o

primor das formas e dos contornos. As obras feitas por Van Eyck ou Michelangelo são marcadas pela imagem quase real (próximo do efeito de uma fotografia em captar detalhes); isto é, suas obras, além de produzidas com o máximo de esmero, remetem ao espectador que as contempla, emoções.

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, em seu livro *Quadro literários Fin-de-Siécle,* para *estabelecer* suas *bases da técnica da transposição da arte,* afirma que apoiou sua análise no artigo de Liliane Louvel, *La description picturale* (1997), e nesse artigo, Pedro Paulo menciona a afirmação de Louvel em relação à questão estética do aparecimento da pintura em uma obra literária: “Nesse artigo, a autora afirma que a pintura pode estar presente em uma obra literária de três maneiras: pela descrição de quadros célebres ou conhecidos; pela descrição de quadros fictícios; pela descrição com valor “pictural”. (CATHARINA, 2005, p. 73)

No romance, *O Barão de Lavos,* temos a incidência da primeira maneira afirmada por Liliane Louvel, citada por Pedro Paulo Catharina, e ainda, a incorporação, no texto, de vocabulário próprio de pintores e desenhistas.

Em especial nas pinturas de Van Eyck, vemos uma técnica bastante interessante, usada por ele, que consiste em colocar, em alguns de seus quadros, espelhos que refletem a cena, criando a presença de *mise-en-abyme, isto é,* “micronarrativas encaixadas na narrativa maior, instalando narradores intradiegéticos” (CATHARINA, 2005, p.74). Este *mise-en-abyme* é definido por Pedro Paulo como um dos “marcadores de picturalidade, nos quais reconhecemos vários critérios identificadores do Descritivo, examinados por Hamon[...]” (CATHARINA, 2005, p.74) destacado por Louvel.

Figura 12 - "The Arnolfini Marriage" de Jan Van Eyck, óleo sobre tela, dimensões 82x 59,5 cm, exposto no National Gallery of Art, Washington
Fonte:http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait

Figura 13 - Detalhe do espelho do quadro The Arnolfini Marriage
Fonte:http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Arnolfini_Portrait,_d%C3%A9tail_(2).jpg

As expressões dos personagens retratados pelo belga transmitem a essência do momento captado, eternizado naquele instante. As texturas, o trabalho feito com luz e sombra, as perspectivas e profundidades contidas nas telas são técnicas utilizadas pelos artistas para representar, com máxima fidelidade, a natureza, as formas e sentimentos humanos. Um momento importante que a história do homem e da própria arte testemunharam.

Todavia, de uma maneira geral, as produções dos artistas setentrionais e italianos divergem em um detalhe, como bem observou Gombrich:

> [...] Essa diferença entre a arte nórdica e a arte italiana continuou sendo importante ainda por muitos anos. É um palpite fácil dizer que qualquer obra que se destaque pela representação da bela superfície das coisas, de flores, de jóias ou texturas das roupagens, será de um artista setentrional, muito provavelmente de um pintor holandês; ao passo que uma pintura de contornos ousados, perspectiva clara e um domínio seguro do belo corpo humano será italiana. (GOMBRICH, 1999, p. 239-240)

Figura14 - "Ghent Alterpiece de Jan Van Eyck", óleo sobre tela, dimensões 350x 461 cm, exposto na Saint Bavo Cathedral, Bélgica
Fonte:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lamgods_open.jpg

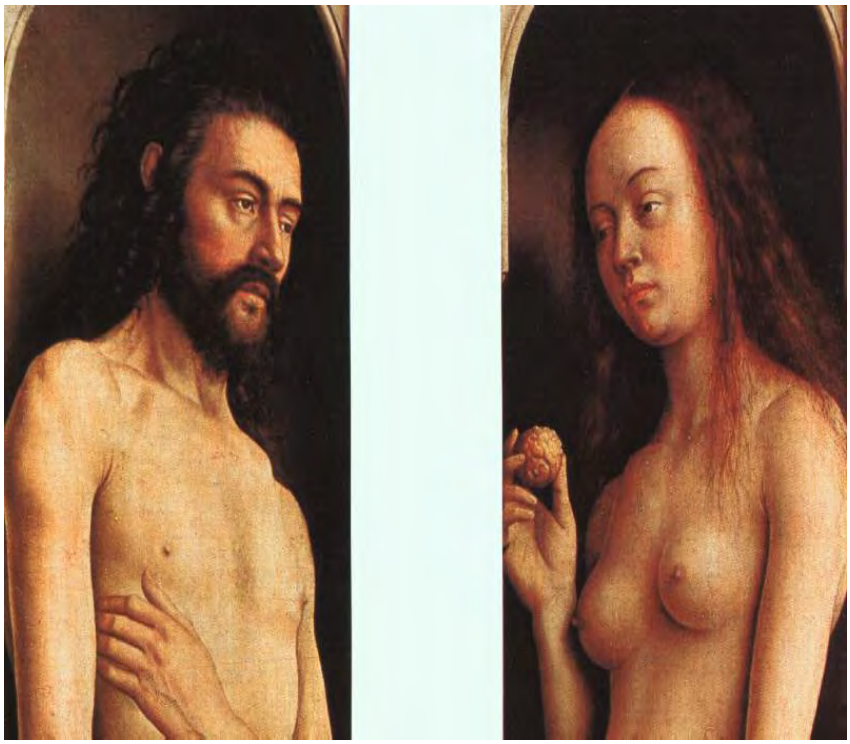


Figura 15 - Adão e Eva – detalhe em destaque do quadro Ghent Alterpiece de Jan Van Eyck
Fonte: http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/eyck/ghent/adam-eve.jpg

Com a observação de Gombrich fica bem claro agora entendermos a lógica botelhiana. Ao fazer referências aos ambientes e cenários, Botelho faz analogia aos artistas Van Eyk e Gerard Dov, pintores setentrionais que primavam pelos detalhes da superfície das coisas, das expressões e das texturas, mas quando queria descrever a beleza de uma efebo, ou de uma bela moça, recorria aos mestres renascentistas.

Era de costume D. Sebastião sair à procura de jovens, efebos e belas moçoilas, para que em sua alcova, à Rua da Rosa, os desenhasse. Ele os observava e estudava cada detalhe da anatomia de seus corpos, obstinadamente, na ânsia de um corpo, de uma anatomia perfeita, harmoniosa e divina.

Sua busca pela perfeição terminara com Eugênio. A transcrição a seguir narra em detalhes o olhar do barão diante do efebo, e mostra o simulacro formado em seu imaginário acerca do seu escolhido.

> [...] É que este rapaz viera trazer-lhe a particularidade anatómica que o barão procurava há muito, afincadamente, com tenacidade mansa dos linfáticos: - um comprimento exagerado de fêmur, uma distância relativamente grande entre a região púbica e o joelho. – Isto devia dar ao corpo um ar elançado e leve, um alongamento gracioso, em afinamento supremo de elegância delicioso à retina dum artista. [...] Em telas, gravuras, mármores, estava farto de a observar; mas queria encontrá-la no domínio da Natureza, flagrante, palpável, viva. Por isso havia anos que corria pertinazmente em cata do seu capricho. Dezenas de rapazes, de mulheres, de rapariguitas mesmo, tinham vindo àquela casa poisar a sua obstinação doentia. Perscrutinava ele na rua uma mulher fácil ou um garoto complacente que lhe parecesse deviam ter aquele desvio anatômico?... Não os largava enquanto não conseguisse, a impulso de astúcia e de dinheiro, conduzi-los à Rua da Rosa e analisar-lhes a nudez. Mas a realização da sua fantasia era por extremo difícil neste nosso país de atarracados. (BOTELHO,1982, p.56-57)

O final do século XIX, sobretudo as três últimas décadas, como já mencionado anteriormente, atravessou um período bastante conflituoso, mas principalmente contestador. E a arte, de uma maneira ampla, a pintura, a escultura, o texto e tantas outras manifestações de cunho artístico, serviram como meio para exteriorizar as contestações, indagações e questionamentos daquele momento.

O estilo estético que utiliza a via das sensações foi usado nesse *fin-de- siécle* por alguns artistas. A opção por esse artifício foi alternativa utilizada por Gustav Klimt que rompeu com o padrão estético que até então predominava na conservadora Viena, e que assim como Abel Botelho, também não se fixa num estilo determinado, caminhou do clássico, passando pelo simbolismo, chegando ao expressionismo.

Na primeira fase de suas obras Klimt busca o resgate da *vida instintiva* outrora reprimida, para dentro de suas obras, e para concretizar essa busca nostálgica, ele, assim como Botelho, vai beber na fonte clássica. Ele retira dos moldes gregos os mitos e símbolos que se tornariam instrumentos essenciais para esse desdobramento e reavivamento da vida instintiva que ele expõe em suas obras. É como Schorske nos fala: “Adaptando técnicas impressionistas a seu serviço, Klimt substitui a reconstrução histórica pela evocação nostálgica”. (SCHORSKE, 1988, p.213)

Além da escolha por símbolos gregos e o uso da forma de vida instintiva há outro ponto de convergência entre as obras de Klimt e Botelho, que é a sexualidade e a sensualidade. E o ponto mais forte, talvez o crucial, no instinto humano, além do comer e beber, é o sexo. É justamente pela via do sexual que o pintor e o escritor exteriorizam, em suas obras – pictórica e literária - impressões e críticas. Klimt, mostra em suas telas a sensualidade feminina à flor da pele.

> Como Freud, com sua paixão pela cultura arcaica e escavações arqueológicas, Klimt utiliza símbolos clássicos como ponte metafórica para a escavação da vida instintiva, e principalmente sexual. [...] (SCHORSKE, 1988, p.215)

Esse mesmo processo é possível vermos em Abel Botelho. Com sua teoria sobre a perversão e a degenerescência, ele as conjuga e conceitua, segundo o seu olhar, no comportamento pederasta do Barão de Lavos. É indispensável destacarmos aqui como o belo é percebido pelo barão, já que não podemos esquecer que a beleza para o aristocrata independia de onde ela estaria, num corpo feminino ou masculino. Aqui vemos uma contradição vivida por D. Sebastião. Ainda que ele preferisse a beleza plástica, atlética do homem, ele também não se furtava em admirar e desejar belos corpos femininos.

> [...] No modalismo interessava-o principalmente o sensível, o tangível, a face pagã, matéria das coisas. Por isso, a despeito do seu fundo etiológico de pederasta, cultivava então com frequência as mulheres. Mesmo entre uma mulher bonita e um efebo atraente, não hesitava: preferia geralmente a mulher. Procurava sempre e acima de tudo a linha, a forma, a beleza emocional aparente, quer fosse num seio virgem, quer num músculo bem fibrinado, quer num cristal perfeito, quer numa florinha delicada, num trecho vivo de paisagem, num encastelamento de nuvens fugudio. (BOTELHO, 1982, p. 32)

E ainda:

> [...] Demoniacamente bela, assim! Magnífica, irresistível! – Deslumbrado, o barão afirmava-se, emparvoava, desconhecia-a ... Nunca sob este aspecto canalha e cínico tinha visto a mulher... nunca a tinha surpreendido assim, animal, picante... assim pela acre perversão do vício deliciosamente transfigurada! (BOTELHO, 1982, p.325)

Klimt, no início de sua carreira, cria dois painéis para o salão musical Nikolaus Dumba, em Viena, figura ilustre da *Ringstrasse*, para representar *a função da música, de duas formas agudamente contrastantes.*[36]

Figura 16 - "Die Musik I", 1895 de Gustav Klimt. Oleo sobre tela, dimensões 37 x 44,5 cm , exposta em Bayerrische Staatsgemäldesammlungen, Munique. Fonte: http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-musik-1895.ihtml

Figura 17 - " Die Musik II", 1898. Esta ninfa, diferentemente, da anterior está com o rosto voltado para frente. Pintura sobreportas no Salão de Música do Palácio Nikolaus Dumba em Viena, dimensões 150 x 200 cm. Queimada em 1945 no Castelo de Immendorf (NERET, 2011, p. 94) Fonte:http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-musik2-1898.ihtml

[36] SCHORSKE, Carl. *Gustav Klimt*: pintura e crise do ego liberal. In: *Viena fin de siécle*. Política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras,1988. p.212.

Figura 18 - "Schubert am Klavier", 1899 de Gustav Klimt. Pintura sobreportas no Salão de Música do Palácio Nikolaus Dumba em Viena, dimensões 150x200 cm., igualmente, queimada em 1945 no Castelo de Immendorf (NERET, 2011, p. 94)
http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-schubert-am-klavier-1899.ihtml

Nesse momento, Klimt mescla a imagem com a música; suas pinturas descrevem *o tipo feminino angélico e doce da pintura de "Schubert"*[37] , contudo o tema principal da obra do secessionista é sem dúvida a mulher, com sua beleza intimidadora.

Numa fase posterior, as "mulheres de Klimt" aparecem sob uma forma sensualizada, d*esenvolvendo todo o seu potencial de prazer e dor, vida e morte*[38]*.*

A imagem da mulher fatal e castradora ganhou destaque em grande parte de sua obra.

> Tanto nas suas obras como retratista, intituladas Vienenses da Belle époque, como nas suas composições poderosamente sugestivas, Klimt criou, de facto, um tipo de mulher fatal – castradora, diria Freud – cujo erotismo mórbido não fica sem equivalente na época, uma vez que o encontramos tanto em Aubrey Beardsley, em Inglaterra, como em Fernand Knopff, na Bélgica.[...] NÉRET, 2011, p. 7-8)
>
> Uma vez que <<a mulher fatal>> existe, sendo tema constante da obra de Klimt, saudemos *Judith I* e *Judith II,* executadas com oito anos de intervalo, como as duas versões deste arquétipo em todo o seu esplendor. [...] (NÉRET, 2011, p.31-33)

[37] Schorske, 1988,p.215
[38] Ibidem

Figura 19- Judith I (Salomé), Gustav Klimt, 1901. Óleo sobre tela, dimensões 84 x 42 cm, exposta na *Österreichische Galerie Belvedere* Fonte:http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-judith1-1901.ihtml

Figura 20- Judith II (Salomé), Gustav Klimt, 1901. Óleo sobre tela, dimensões 178 x 46 cm, exposta na *Galleria d' Arte Moderna, Veneza* http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-judith2--salome-1909.ihtml

Botelho mescla a seu texto artifícios da pintura para delinear as cenas da narrativa e produzir emoções no leitor. Também se beneficia de um momento cujas questões envolvendo a sensualidade, a morte, a vida e a existência começam a florescer no cenário artístico e intelectualizado do velho continente. Introduz, a seu modo, a visão que possui sobre essas teses e teorias, e as divide na série da *Patologia Social*.

Mas suas estéticas se distanciam quando nos deparamos com a maneira com que ambos veem a questão das formas e da beleza. O secessionista Gustav Klimt não pertenceu a nenhuma escola em específico, ele transitou pelo clássico, pela tradição, passando pelos esteticismos próprios do período finissecular. Traçou assim como Abel Botelho um percurso multifacetado numa época dividida entre "a modernidade e a tragédia" (NÉRET, 2011, p.7).

Em suas, obras, a prioridade era a intensidade da expressão que carregava. Ele desconstrói o modelo clássico de beleza e também aborda e representa em suas telas, o irrepresentável, a morte; já para Botelho, a preocupação com as formas era essencial para dar o efeito desejado a cada cena escrita e para composição do perfil psicológico do personagem central, por isso sua relação com o clássico é de reconstrução. Mas, sobretudo, Abel Botelho precisava de um belo ideal, para contrapor com a fealdade com que ele iria pintar o contexto de suas obras, ou seja, ele reconstrói para deformar.

A presença de vida e morte andando lado a lado, Eros (o ligar) e Tânatos (o desligar) são visto na arte literária de Abel Botelho e na arte pictórica de Gustav Klimt. Esse conceito está em *Além do princípio do prazer*, de Freud. O pai da psicanálise nos diz que Eros é a ligação de excitações, e para ele todas as nossas ligações são eróticas.

Todos os conceitos característicos do Naturalismo estão presentes no texto de Abel Botelho, todavia em seus romances, percebemos resquícios do viés romântico, oriundo do estilo camiliano e traços do estilo que então começava a tomar força naquele período finissecular, o decadentismo. Entretanto, não é essa influência romântica que difere sua obra das demais e tampouco algum elemento decadentista, mas sim, a junção destes com o elemento mais importante e peculiar de seu legado, a Arte, mais precisamente, a imagem.

2.1 **Paideia**

Definir o que é Paidéia[39] não é tarefa fácil. Não basta apenas sabermos sua origem filológica, mas sim, compreendermos de maneira ampla, levando em conta todo contexto cultural que ela representava na vida e na formação do homem grego (dizemos homem, pois as mulheres não integravam as discussões filosóficas e pedagógicas). Seguindo a linha de estudos de Jaeger, que nos mostra a amplitude desse termo, podemos dizer que Paidéia é muito mais que um sistema de educação, é todo um modo de vida que implica valores sociais, políticos, culturais, comportamentais, espirituais e morais. A Paidéia tinha como objetivo formar cidadãos.

> Os antigos estavam convencidos de que a educação e a cultura não constituem uma arte formal ou uma teoria abstrata, distintas da estrutura histórica objetiva da vida espiritual de uma nação; para eles, tais valores concretizavam-se na literatura, que é a expressão real de toda cultura superior.[...] (JAEGER, 1995, p.1-.2)

Dentre todas as definições e conotações encontradas para esse termo, existe uma em especial, que será abordada nesta pesquisa: a Paidéia e sua relação com a pederastia[40]. Para o homem contemporâneo, a pederastia faz fronteira muito tênue com o conceito de homossexualidade, entretanto a visão do homem grego acerca desse tema era diferente.

Na Grécia antiga, não existia uma palavra que expressasse a homossexualidade, portanto, discutir sobre esse tema implica falarmos de pederastia, que por sua vez implica a questão da Paidéia. Contudo, segundo Vrissimtziz, não podemos confundir pederastia com pedofilia e tampouco com homossexualismo.

> [...] As drásticas mudanças políticas que aí ocorreram desencadearam um maremoto que varreu os padrões morais e o estilo de vida predominante sobre os quais essa sociedade estava baseada.
> Desse modo, portanto, a instituição da pederastia nas classes mais nobres não deve ser confundida ou identificada com homossexualismo; o papel de subordinado da mulher na sociedade, com sexismo e chauvinismo masculino; a existência de escravidão, com racismo; nem tampouco o culto grego, com politeísmo e idolatria.
> Em particular os gregos consideravam o amor e o sexo como algo completamente natural, sem culpas e sem tabu. (VRISSIMTZIZ, 2002, p. 18)

---

[39] Paidéia = paidos= garoto, criança
[40] Pederastia : do grego paîs, paidos = garoto, criança + erastés = amante

A intenção deste estudo não é tratar da questão da homossexualidade[41], “patologia” apresentada pelo autor para inaugurar sua série; porém é pertinente que se explane sobre o assunto, para melhor compreensão das características do personagem e de sua relação com os moldes gregos.

D. Sebastião, o Barão de Lavos, ao seu modo, desenvolvera uma Paidéia com seu amado Eugênio. Fazia questão de orientá-lo nas questões referentes à linguagem, postura, etiqueta e cultura, além de manter com o efebo um relacionamento sexual. Desejava-o pela sua forma, mas também era de seu gosto que Eugênio mantivesse um mínimo de compostura e conhecimento; sem se esquecer de sustentar uma aparência condizente aos moldes lisboetas, desta maneira, poderia expô-lo à sociedade sem maiores constrangimentos.

> De seu lado o rapaz cujo arguto espírito concebera o plano de se <<arranjar>>, de se engrandecer, de entrar no mundo da influência e do dinheiro pela mão deste cínico derrancado, ia escutando o mestre com a maior atenção, com o máximo aproveitamento. E as lições, favorecidas na confluência das duas vontades, deram óptimo resultado.[...] Ao vê-lo passar agora, comedido, sério, os grandes olhos velados pelo coco de feltro branco, pequenino, redondo, fitinha estreita, a aba arpoada; o corpo correctamente moldado nalgum ligeiro <<cheviote>> escuro; em volta ao pescoço um laço de seda farto e negligente - dir-se-ia um filho-família que vinha da aula ou do escritório, ignorando ainda o mundo, vendo só claro na vida, ingénua, simples. (BOTELHO, 1982, P.100).

Os conceitos de educação adotados na antiga Grécia, vistos pela sociedade do século XIX, seriam polêmicos e inaceitáveis. Porém, naquela organização social, eram viáveis e praticados com naturalidade. Vejamos em que se baseava essa estrutura educacional e filosófica.

O jovem (*érôméno*) beirando os doze anos, nunca abaixo dessa idade, era cortejado por um homem maduro (érastes) que seria seu mentor[42] e com ele aprenderia todo conhecimento necessário, incluindo sexualidade. A corte[43] era um ritual necessário, pois conferia um caráter relacionado ao belo e moralmente aceito.

---

[41] A homossexualidade é apontada por Abel Botelho como uma das causas da degenerescência da sociedade portuguesa, porém, até por falta de informações suficientes, é erradamente conceituada pois o Barão de Lavos, pelas informações que o narrador fornece ao narratário, era bissexual, sentia-se atraído por homens e também por mulheres. Ver BOTELHO, 1982 p. 32.

[42] Este mentor desfrutaria da juventude de seu discípulo: sua beleza, sua força, sua vitalidade; todavia o jovem eróménos também desfrutaria da experiência e sabedoria de seu erástes.

[43] A corte consistia na aproximação do mentor em potencial ao seu escolhido, aquele jovem que lhe despertasse o interesse (principalmente por suas formas); o próximo passo era conquistá-lo com presentes. Daí, a necessidade do erástes ter uma situação financeira muito confortável. Sua intelectualidade também era ponto decisivo para que ele fosse o eleito do jovem efebo.

A relação de pederastia entre o mentor e seu pupilo envolvia a questão do status social. Este homem deveria ter certo nível social, cultural e intelectual. O envolvimento sexual existia; por lei, o *erástes* poderia manter o ato sexual com seu *erómeno* apenas em posição intrafemural, sem a finalização do ato sexual, pois mais tarde esse rapaz tornar-se-ia cidadão, homem público, e do contrário, afetaria e o rebaixaria perante a sociedade; entretanto se ocorresse de fato um caso notório de homossexualidade passiva, o cidadão pagaria com a perda de cargos, de posição social, e até mesmo teria sua condenação à morte decretada.

O relacionamento tinha o consentimento do rapaz e da família. A relação de mentor e pupilo acabaria tão logo aparecessem os primeiros sinais de virilidade no efebo. A partir daí, se o relacionamento perdurasse, seria reprovável, pois se constituiria uma relação de homem com outro homem. Não mais de efebo e homem. Ao completar, aproximadamente, vinte e cinco anos, casar-se-ia.

Na trama de Abel Botelho, o narrador em momento algum passa ao narratário uma visão imparcial e sem preconceitos ou tabus, a respeito dos comportamentos da sociedade grega (antiga), ao contrário disto, marca o desenrolar das descrições, com implacável moralismo e tom doutrinário:

> Nos Gregos a pederastia era uma paixão comum e de nenhuma forma desprezível. Cantavam-na e celebravam-na publicamente. Essa obscena invenção de Ganimedes, príncipe troiano duma beleza maravilhosa, arrebatado e transportado ao Olimpo pela águia de Júpiter para substituir Hebe, a hetera dinina, no serviço particular dos deuses, é um símbolo; dá o documento frisante de quanto era honrado o efebismo na antiga Grécia. [...] (BOTELHO, 1982, p.26-27)

Vrissimtziz nos diz ainda que a pederastia “denotava a afeição espiritual de um homem adulto por um garoto e, por conseguinte, não possuía significado e conteúdo obscenos [...]” (VRISSIMTZIZ, 2002, p.100). Em sua visão, e na base de suas pesquisas, as representações pictóricas eróticas dos artefatos gregos dividem-se em três significações: caráter religioso, com o propósito de assegurar a fertilidade; caráter apotropaico, isto é, prevenção contra o mal; e finalmente, algumas situações com o objetivo de proporcionar o estímulo sexual.

Porém, de acordo com os estudos de Sir Kenneth J. Dover, a relação entre homossexualidade e pederastia é bastante estreita. Sua pesquisa também é calcada nas representações pictóricas de artefatos dessa civilização.

Para Dover, a diferença entre a cultura grega e a nossa se baseia em uma "aceitação de preferências", isto é, ele nos diz que, para o conceito daqueles indivíduos, havia uma alternância de preferências sexuais. Como já foi mencionado anteriormente, não existia um vocábulo que exprimisse o que hoje conhecemos como homo ou heterossexualidade, mas esses indivíduos consideravam que *virtualmente* todos, em momentos diversos, podem responder a estímulos também diversos. Ainda, segundo Dover, os atenienses (séc. IV a.C) aceitavam sim a homossexualidade, e sua explicação é bem objetiva: *Eles aceitavam porque seus pais, tios e avós também a aceitavam.* (DOVER,2007,p.14). Esta análise feita por Dover coincide com a ideia de atavismo e hereditariedade proposta por Botelho para ratificar o comportamento patológico do Barão.

> O atavismo fez explodir neste com rábida energia todos os vícios constitucionais que bacilavam no sangue da sua raça, exagerados numa confluência de seis gerações, de envolta com instintos doidos de pederasta, inoculados e progressivamente agravados na sociedade portuguesa pelo modismo etnológico de sua formação [...] (BOTELHO, 1982, p.26)

O Barão apreciava imensamente as figuras nuas das representações pictórias que possuía; porém, para ele, predominavam as conotações eróticas de estímulo sexual. Contudo, de certa forma, ele via no apelo sexual, em sua busca pela perfeição e pela beleza, o sagrado.

Na sociedade grega, os homens exercitavam-se e moldavam belos corpos, participavam de palestras e discussões filosóficas em torno da política, da ética e tantos outros assuntos. As mulheres[44] não frequentavam os ginásios e tampouco as escolas, portanto não desenvolviam o corpo e nem a mente, ao passo que os homens eram intelectualmente e fisicamente mais preparados, e não conseguiam compartilhar nenhum assunto ou experiência com suas esposas, devido a simplicidade de caráter e sua *estreiteza mental*[45]. Com isso, segundo Vrissimtzis, os homens foram buscar a beleza nos belos e esculpidos corpos masculinos.

O relacionamento sexual entre adultos do mesmo sexo não era bem visto, mas acontecia, e era reprovado quando ocorria[46]. Os gregos se preocupavam com a

---

[44] Com exceção das Espartanas que participavam das atividades físicas. Situação imposta pelo princípio de eugenia do sistema espartano. Ver Vrissimtzis p. 35.
[45] VRISSIMTZIZ, 2002, p. 102. em referência à condição subordinada e inferior da mulher.
[46] Ver Esquino, *Contra Timarco*

passividade. Não era aceitável e tão pouco permitido ter complacência com outro homem, principalmente se esse fosse de classe inferior ou um escravo.

> [...] Sem dúvida, pelas razões que veremos – e que dizem respeito à polaridade considerada necessária entre atividade e a passividade -, a relação entre dois homens feitos será facilmente objeto de crítica ou de ironia: é porque a suspeita de uma passividade, sempre mal vista, é particularmente mais grave quando se trata de adulto. [...] (FOUCAULT, 2006, p.173).

Mas o que hoje designamos como homossexualidade, na Grécia antiga, ultrapassava a mera busca pelo prazer, tinha propósitos específicos: formar cidadãos e passar adiante conhecimento.

> Inicialmente é preciso observar que as reflexões filosóficas e morais a propósito do amor masculino não recobrem todo o campo possível das relações sexuais entre homens. O essencial da atenção é focalizado numa relação "privilegiada" – núcleo de problemas e de dificuldades, objeto de cuidado particular: trata-se de uma relação que implica, entre os parceiros, uma diferença de idade e, em relação a esta, uma certa distinção de *status*. [...] (FOUCAULT, 2006, p. 172)

Essa reprovação está associada à passividade, pois ser passivo é ser submisso e subjugado sob a ótica daquela sociedade. O efebo, segundo a visão ateniense, ainda não configurava um cidadão, portanto poderia ocupar o lugar do passivo, assim como a mulher o ocupava Porém, é importante salientar neste estudo que o efebo não está no lugar da mulher e sim no lugar destinado, temporariamente, à passividade.

A mitologia grega é rica em episódios considerados como homossexualismo. O mais célebre de todos é a paixão avassaladora de Zeus por Ganimedes : ***O Rapto de Ganimedes***.

Diz a lenda, que Zeus, ao ver Ganimedes pastoreando o rebanho de seu pai, ficou encantado com a dimensão da beleza do efebo. Ganimedes era considerado o homem mais belo da antiguidade. Zeus transformou-se em uma águia, capturou-o e o possuiu em pleno voo. O rapaz foi levado ao monte Olimpo onde passou a servir a Zeus. Contudo, Homero não afirmava tal proposição, diz que Zeus apenas o raptou para colocá-lo como escanção, ou seja, aquele que serve o néctar divino, ou vinho, nas taças dos convivas, e esse posto era ocupado anteriormente por Hebe (*Ἥβη*) filha de Zeus e Hera. Hebe era a deusa da juventude e encarregada dos afazeres domésticos, incluindo servir o néctar aos outros deuses, até a chegada do jovem

troiano. Somente no século VI a.C é que a versão da paixão de Zeus por Ganimedes foi cunhada e até hoje é a mais conhecida. Ganimedes foi o nome escolhido para a principal lua do planeta Júpiter (correspondente de Zeus na mitologia romana).

> É digno de nota que nos *Poemas Homéricos* não se encontrem alusões à homossexualidade. Quanto a Ganimedes, o jovem príncipe troiano que, por sua beleza, fora raptado por Zeus e levado ao monte Olimpo, Homero diz apenas que a intenção de Zeus era a de que ele servisse de escanção (II.XX, 232-235). A primeira vez que o mito adquiriu sua suposta associação homossexual foi no século VI a.C, num poema de Teógnis, segundo o qual Zeus raptou o jovem porque havia se apaixonado por ele.(VRISSIMTZIS,2002 p.31)

Em Tebas, há indícios de que existiu um exército poderoso constituído, somente, por homossexuais. O grupo era formado por mais de 150 casais de amantes. Era conhecido como o Sagrado Exército de Tebas, Transformou-se em lenda e manteve-se invicto por mais de quarenta anos, sucumbindo apenas diante de Felipe, Rei da Macedônia, pai de Alexandre, o Grande.

> Os gregos da Antiguidade produziram uma quantidade considerável de literatura sobre a arte da guerra e a homossexualidade, mas os momentos em que os dois temas se cruzam são poucos. As cidades de Ilia e Tebas exploraram regularmente o ethos homossexual para fins militares, habitualmente postando pares de namorados, um ao lado do outro em batalha. Pouco se sabe da prática militar Iliana, mas o "Bando Sagrado de Tebas", organizado em 378 a.C., não só foi inteiramente composto por amantes homossexuais, mas formou o núcleo duro do formidável exército tebano, até que foi esmagado por Filipe da Macedônia na batalha de Queronéia em 338 a.C.. O comandante de Tebas, Pammenes, defendeu o emparelhamento de amantes no campo de batalha como um princípio de organização militar, e foi uma prática entre seus guerreiros que os membros mais velhos dos pares romanticamente ligados apresentassem os conjuntos de armaduras para os membros mais jovens quando eles chegassem à idade de luta. (BURG, 2002, p. 5).

A homossexualidade, mesmo na contemporaneidade, ainda configura um tema delicado e desconfortante para grande parte da sociedade. Mas, tanto a homossexualidade quanto a bissexualidade constituem parte do comportamento humano desde o início dos tempos.

Michel Foucault nos diz que a história da sexualidade está diretamente atrelada à história dos discursos. Segundo Foucault, o discurso do sexo, nos séculos XVII e XVIII, se beneficiava de certa liberdade. Esse discurso não visava o segredo

“as palavras eram ditas sem reticências excessivas e, as coisas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade”. (FOUCAULT, 2001, p.9).

O mesmo não ocorre no século XIX. A sociedade vitoriana busca e constitui novas formas de controle. Esta certa liberdade, vista nos séculos anteriores, acerca da sexualidade, coloca-nos diante de uma situação de divergência em relação ao senso comum, que afirma ser o século XIX, o século repressão sexual.

As esferas do poder veem na sexualidade uma maneira para se criar um dispositivo em que poderiam regular os indivíduos e nele concentrarem o poder e o controle. Assim como o capitalismo que surge nesse século e produz em série, esta sociedade burguesa também o faz. Produz uma grande quantidade de discursos sobre o sexo e “verdades” sobre ele, devidamente respaldada na ciência. Daí, Foucault diz que nunca se falou tanto de sexo como no século XIX.

Há uma proliferação de discursos sobre a sexualidade nos oitocentos, assunto que nos séculos anteriores não teve a importância que se devota então. Essa proliferação de discursos passou pela sociologia, pelo direito, pela psicanálise, e claro pela literatura. A escola naturalista se apoia nesse tema e foi grande difusora desses discursos.

Foucault nos aponta quatro estratégias de controle que estruturam enquanto dispositivo de sexualidade e produção de novos conceitos, que acabam funcionando como *mecanismos de dupla incitação: prazer e poder:*[47]

A histeria, para o corpo feminino; a pedagogia, para o corpo infantil; a socialização, para o controle das condutas de procriação; e a psiquiatria, para o controle do prazer “perverso”.

As proibições e sanções fazem parte desse jogo que incita e reprime, talvez para chamar a atenção e valorizar o “produto”, e com isso, colocá-lo no ponto para a comercialização. Transformam o sexo em moeda. As formas de poder se beneficiam economicamente do sexo. Daí fixam regras e formam tabus em torno do prazer.

> Proliferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que controla. Prazer e poder não se anulam; não se voltam um

[47] FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*: A vontade do saber. 14ed. São Paulo: Graal,2001. p.45.

> contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação . (FOUCAULT, 2001,p.48).

No decorrer da trajetória histórica do homem, a sexualidade sempre foi fator constante e inerente, independentemente se esta é de natureza homo ou heterossexual. O poder e o sexo sempre andaram lado a lado, em muitas situações, o sexo fora artifício para a obtenção de poder, e até mesmo de riqueza. Nada mais "adequado" que se utilizar desse mote para desenvolver teorias sobre a moral e a educação, constantemente descritas nos romances e em textos do século XIX.

Entretanto, nessa obra o que vimos não é somente uma literatura doutrinária, mas uma literatura mergulhada no universo da arte, nesse caso, o sexo também é elemento da arte e não só objeto de estudo para a ciência.

Cenas nas quais o barão descreve ou discursa sobre obras de arte consagradas, sejam elas, esculturas, telas ou gravuras, dá-nos a impressão de estarmos contemplando um tratado de arte ou um manual sobre obras clássicas[48]. Esse é um dos diferenciais desse texto em relação aos outros de sua época e de sua escola literária. Diríamos o mais importante. Esse fator fundamental confere, sobretudo, leveza e refinamento, que pouco se pode constatar em outros textos do mesmo período, embora contenha cenas de contexto sexual forte e vocabulário rascante.

> E o rapaz partiu trépido de entusiasmo. De Madrid seguiu a Paris; depois visitou a Itália. Nesse afortunado passeio pelas civilizações irmãs da nossa, tudo quanto respeitava à Arte constituiu a melhor porção do seu estudo[...] E aí, na religiosa paz desses salões consagrados, que horas de sublimado gozo, de contemplação inefável! Estátuas e quadros que figurassem a nu belos corpos de adolescentes, estonteavam-no. Trouxe-o doente da mais cega paixão, dias seguidos, o célebre Antínoo, descoberto em Roma no século XVI, no bairro Esquilino, que ocupa hoje no belvedere do Vaticano um gabinete especial e é das melhores obras da Antiguidade que o tempo nos poupou. Maior que o natural, deslumbrante na lisa alvura do mármore, ele inclina a cabeça levemente e dealba no sorriso uma expressão graciosa e fina, que faz um contraste adorável com a vigorosa envergadura do arcaboiço. Misto inexprimível de *morbidezza* e força, de energia e doçura, esta figura preciosíssima realizava para Sebastião em êxtase uma tão perfeita harmonia de conjunto, que ele ficou-a tomando sempre por modelo das boas proporções da figura humana [...] Várias figurações de Ganimedes tocaram-no igualmente, a saber: a encantadora estátua em mármore de Carrara, do Vaticano, achada em Óstia em 1800; o famoso *Rapto de*

[48]Antínoo, Belveder do Vaticano; ainda no Vaticano mais duas estátuas de Antínoo: *uma figurando-o de deus egípcio, outra singelamente coroada de gramas e nas mãos as insígnias agrárias de Vertummo, fresca e robusta;* em Roma, no Capitólio, mais uma escultura de Antínoo ; no Louvre, três estátuas de Hércules; e finalmente no Vaticano, no Museu Real de Madrid, no Louvre, em Roma e Florença várias *figurações* sobre Ganimedes. Para uma melhor apreciação, ver BOTELHO, 1982, p.33-34 .

> *Ganimedes*, de Rubens, no Museu Real de Madri; o fresco de Carrache, em Roma; em Florença, a tela de Cabbiani. [...] BOTELHO, 1982, p.32-34)

2.2 **O Rapto de Ganimedes: a representação de um ideal estético**

Figura 21- “O Rapto de Ganimedes”.gravura em Eau-Forte, dimensões 22,10, exposta no The British Museum, Londres. Fonte:http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3222973&partId=1&people=131888&peoA=131888-2-60&page=1

O quadro do Rapto de Ganimedes tem grande importância dentro dessa obra literária, representa o desejo do próprio Barão, é sua essência, e tudo de significativo que compõe a trajetória e as emoções de D. Sebastião, ao longo de sua vida, portanto, permeia toda narrativa. A gravura não é apenas um elemento, mas sim personagem dessa tragédia.

O que vemos nesse romance é um caminhar para a morte, *um destino entrópico* (CIF. BRUNO, 2012): o barão gradativamente vai perdendo seus bens, sua saúde, seu orgulho, sua dignidade, e por fim, sua já decadente e decrépita vida. E a

grande cicerone dessa tragédia, aquela que o pega pelas mãos e o conduz para a morte é a gravura que nesse contexto é a *representação épica da pulsão de morte* (BRUNO, 2012, p.368)

> Na gravura está o rumor dos instintos que remetem a uma fissura secreta (pulsão de morte); ela é o grande Fantasma que se repete em todos os temas e situações do livro. O objeto fantasmagórico, na sucessão dos planos visíveis da obra, é a testemunha inexorável que simboliza o destino trágico do barão.(BRUNO, 2012, p.367-368)

Para um melhor entendimento acerca dessa simbologia, é conveniente demarcar as passagens pertinentes à relação indivíduo-gravura. Podemos destacá-la em cinco momentos ao longo da obra.

O primeiro momento - A origem do Barão. O autor faz uma explanação das origens “pederastas” de D.Sebastião e imediatamente remete-se à Grécia antiga onde, como já visto, diz que “Nos gregos a pederastia era uma paixão comum e de nenhuma forma desprezível” (BOTELHO,1982,p.26) e logo após, o narrador transcorre sobre a lenda de Ganimedes.

> Essa obscena invenção de Ganimedes príncipe troiano duma beleza maravilhosa, arrebatado e transportado ao Olimpo pela águia de Júpiter era substituir Hebe, a hetera divina, no serviço particular dos deuses, é um símbolo; dá o documento frisante de quanto era honrado o efebismo na antiga Grécia. (BOTELHO, 1982, p.27).

Mais adiante Botelho narra as viagens do barão aos grandes centros culturais e artísticos do mundo: Louvre, Museu Real de Madri, Vaticano. Nesses grandes centros ele nos mostra a satisfação e felicidade do aristocrata ao contemplar, em obras de referência, a sua cena preferida, a perfeição de Ganimedes.

> Várias figurações de Ganimedes tocaram-no igualmente, a saber: a encantadora estátua em mármore de Carrara, do Vaticano, achada em Óstia em 1800; o famoso Rapto de Ganimedes, de Rubens, no Museu Real de Madrid [...]. (BOTELHO,1982, p.34).

Segundo momento - O Barão desfruta o êxito na sua procura pelo corpo perfeito. Sente-se satisfeito e realizado (nunca saciado) por ter achado em Eugênio as formas harmoniosas e perfeitas que procurou durante muito tempo. Resolve introduzir o amante em seu círculo social e o leva à sua casa (sem saber que com

isso irá propiciar o adultério de sua mulher com o seu amante,) onde o apresenta à sua relíquia mais preciosa, a gravura que reproduz o *Rapto de Ganimedes.*

> Era uma gravura preciosíssima, duas vezes secular, de Coryn Boel; reproduzia o famoso quadro de Miguel Ângelo. Tinha-a no lugar de honra o Barão. Adorava-a. Queria-lhe como à melhor porção de si próprio. Era a consagração, o símbolo das suas abominações de pederasta.(BOTELHO, 1982,p.163-164).

Terceiro momento - A dupla traição de Elvira e Eugênio é descoberta pelo barão. Nesse ponto da narrativa, D. Sebastião se questiona a respeito do casamento, reflete sobre sua vida e sua postura marital, reflete sobre a utilidade do matrimônio para um homem como ele. Esse capítulo é de suma importância na trama e a figura de Zeus e Ganimedes, dessa vez, aparece como um alento, um bálsamo para a dor que o barão amargava naquele momento. Entretanto, a figura com que o Marquês presenteia-o não é mais uma gravura do *Rapto de Ganimedes*, e, sim, uma caricatura da famosa cena. Portanto, nesse contexto de tristeza e desalento, o signo de *Ganimedes*, dessa vez, vem em forma de humor e ironia, uma situação que beira o grotesco e o ridículo, assim como a situação que os envolvia: ele , sua mulher e seu amante. Mais uma vez a história de Ganimedes retoma seu destaque na narrativa em um momento de ápice na trama e de alguma forma naquele instante ameniza e conforta a dor do Barão.

> [...]- Não tem graça! – fez Elvira, aborrecida. E, tendo rodado na direcção da porta os olhos: - Oh, meu Deus!... – exclamou, erguendo-se de salto, apavorada, lívida. Dera com a vista no marido, que tinha aberto de par em par a porta. [...] E sozinho em pé a meio do quarto, o barão, fulminando desta dupla traição pela evidência iniludível, assim brutalmente ulcerado na sua condição de amante e de marido [...]. (BOTELHO, p.326).

> [...] O marquês desenrolou com pausa o velho cartão, de longe, e expô-lo ao alto tenso nas duas mãos, solenemente.
> - Um mimo de *pgueço*, vê! Conheces!... Tem mais de cem anos. É, ou não é, uma peça de *valog*, um belo *pedant* ao teu *Ganimedes*?
> Era uma velha gravura amarelenta, de Cardon, reproduzindo a célebre tela caricatural de Rembrandt, que Dresde no seu museu arquiva com orgulho. – A meio do quadro, Júpiter, feito águia, e um mocetão de sete para oito anos, quase nu, figurado de costas, gordachudo, lorpa. Num desfatio de bom humor, o brejeiro senhor do Olimpo soergue o rapaz com o bico a fralda da camisa, e o poltrão chora, berra e esperneia com medo, e, na diurese do terror, vai fazendo em bichinha pelo ar o mesmo que os aldeões de Teniers bonacheiramente fazem, de perna aberta, em pé contra os muros. - A fiel e clássica reprodução dessa admirável sátira pictural, feita com uma veia poderosa, tocada por um traço de génio, magistral, eterna.[...] Amarfanhado na *causeuse*, retinha o cartão nas mãos trémulas, e com um olhar

> embrutecido de dor estudava-o, devorava-o...sofrendo a cruciante ulceração do subitâneo epigrama “. (BOTELHO, 1982, p.339).

Quarto momento - D. Sebastião não possui mais nada. Casa, dinheiro, dignidade. Seu único bem que restou é sua preciosa gravura (sua única companhia fiel e leal) do *Rapto de Ganimedes*, aquela que era mantida em lugar de destaque em sua Quinta, em São Cristóvão. Nesse momento, o quadro representa a única lembrança da figura que o barão foi um dia.

> Assim, teve que anuir o marquês a deixá-lo acomodar-se numa horrível cela do rés-do-chão, mal branqueada a cal, em perene divórcio do sol, escura, salitrosa, com uma janela baixa de grades e porta directa para a rua. E, aí mesmo, nada de fidalgo, de cómodo, de supérfluo consentiu o barão a guarnecê-la. Nada que um tanto ou quanto afirmasse a gentil magnanimidade do amigo, ou nem de leve recordar pudesse as magnificências da sua condição anterior. – Um simples catre de ferro, pintado a preto, quatro cadeiras de palhinha, lavatório de ferro também, com espelho, guarda-fato, uma mesa, e suspenso na parede fronteira ao leito o seu velho *Rapto de Ganimedes* – A única jóia que o radioso bazar de S.Cristóvão ele havia conservado. Continuava, acima de tudo, adorando-a. Era a melhor, a mais latejante parcela de si mesmo. Era o seu ídolo, o seu talismã, a sua divisa, o seu timbre. Votava-lhe um culto incondicional, uma ardente e religiosa ternura. Delicioso traslado de sua alma... síntese dulceral dos seus desejos, das suas ambições, dos seus ideais, do seu destino. Era o símbolo das perturbações da sua carne, era uma celeste alegoria <<travestindo>> em graça as abominações do seu viver.
> Nas suas horas mais sentidamente angustiadas, nas freqüentes intercadências de dor e de desânimo, o barão, numa súplica, fitava-a... e estava animado, feliz... e estava contente. (BOTELHO, 1982, p. 383-384)

Quinto momento - O fim trágico do barão é anunciado. O quadro do *Rapto de Ganimedes,* que durante toda narrativa indicou a vida, os sentimentos, o idealismo, o gosto, em suma, a essência do próprio barão, extingue-se juntamente com seu adorador e amante. D. Sebastião, pouco antes de sua morte, como que já prevendo seu fim, vende seu bem mais precioso. Com o que arrecadara comprou um chapéu e uma camisa novos para assistir, aquilo que seria sua última aparição, ao casamento de Emazita, filha de seu amigo Henrique Paradela. A extinção do barão acontece juntamente com a extinção desta bela obra em sua vida.

> Irresoluto, odiando-se, arrastou até casa; mas também não pôde parar aí. Nas paredes, nuas inteiramente nuas desta vez, faltava o seu inseparável talismã – *O Rapto de Ganimedes*. Tinha-se resolvido, na véspera, a vendê-lo, para com o dinheiro obtido comprar uma camisa e um chapéu decentes com que fosse assistir à cerimônia. – E tinha valido a pena!... – Mas a desaparição da estremecida gravura fazia-lhe o efeito do último elo da sua vida partido. E parecia-lhe um túmulo a cela, onde ele entalado, asfixiava, pasto já das larvas, enterrado vivo! (BOTELHO, 1982, p.412).

Curiosamente existem cinco momentos, e cinco romances, o que nos faz pensar no simbolismo impresso na obra que aparece em vários situações, sob várias formas. Portanto, não descartamos a importância, não só da influência da arte na vida e na obra de Abel Botelho, mas também da maçonaria, ratificando que o autor era maçom.

Os números há séculos estão relacionados às coisas místicas. O número cinco, assim como o número três, tem relevância dentro dos textos de Botelho, em especial, nos da *Patologia Social*. Cinco são os lados de um pentagrama, forte símbolo em muitas crenças e entre elas a maçonaria, e quando pensamos em pentagrama na maçonaria, pensamos em quintessência. Segundo o dicionário Aulete, quintessência significa "*A própria essência de alguma coisa; o mais alto grau*" ou "*O que existe de melhor*". Os alquimistas consideravam a quintessência como uma substância sutil, o quinto elemento, o sopro de Deus, que dá vida. Aqui quem dá vida à gravura é o barão que personifica Ganimedes em Eugénio. Mas, ironicamente, é a gravura que o leva para a morte.

Portanto, podemos dizer que a gravura é a síntese da vida plena e de um ideal de beleza a que o barão sempre almejou para si, uma beleza mórbida. Botelho tencionou abordar e criticar através desse romance os males, personificados na figura do barão (uma amostra), que acreditava manchar e macular a sociedade portuguesa.

2.3 **Sagrado e Profano**

O sagrado é outro fator recorrente em toda trama. Assim como a questão da estética, ele também preenche o texto. Contudo, o sagrado aqui descrito é analisado a partir do conceito de sagrado do *Barão de Lavos* <<D.Sebastião>> e não o conceito de sagrado cristão que conhecemos.

Ao falarmos de sagrado impreterivelmente nos vem o seu oposto, o profano. A dicotomia é imperiosa e parte integrante do universo que conhecemos. Tudo caminha para o duplo, para uma estrada com dois destinos; temos sempre um pró e um contra; um bem e um mal; um belo e um feio, um certo e um errado; todavia esses conceitos duplos e opositores irão sempre oscilar diante da situação pela qual

são expostos, influenciados diretamente pelo contexto social e histórico e pelo tempo (o aqui/agora).

A relação de puro e impuro; bem e mal é bastante relativa. Ela vai depender das circunstâncias nas quais estamos inseridos.

Roger Caillois em *El Hombre Y Lo Sagrado* (1942) nos diz que não se pode dizer que algo é puro ou impuro somente por sua natureza, mas pela forma como as manifestações boas ou más se dão. As condições para que ocorram essas manifestações são cambiáveis, mutáveis; dependem das circunstâncias a que são expostas. O tema Sagrado e Profano/ Puro e Impuro está ligado a conotações históricas e culturais do momento em que se discutem.

> [...] Desempeñan en el mundo de lo sagrado el mismo papel que las nociones del bien y del mal en el dominio profano. Pues bien, el mundo de lo sagrado, entre otras características, se opone al mundo de lo profano como un mundo de energías a un mundo de sustancias. De un lado, fuerzas; del otro, cosas. Resulta de ahí inmediatamente una consecuencia importante para las nociones de puro y impuro; van a aparecer eminentemente móviles, intercambiables, equívocas. En efecto, si una *cosa* posee por definición una naturaleza fija, en cambio una *fuerza* puede traer bienes o males según las circunstancias particulares de sus manifestaciones sucesivas. Es buena o mala, no por naturaleza, sino por la orientación que toma o que se leda [...] (CAILLOIS, 1942, p.29)

D. Sebastião via no destempero, nos seus arroubos de lascívia, uma via para se fazer chegar e alcançar seu nirvana, o seu momento sagrado. Quando o barão estava absorto na procura por belos rapazes, para sua “satisfação divina”, não pensava na noção de bem e mal ou puro e impuro. Por vezes, antes ou depois do ato, refletia sobre a qualidade de suas ações, porém no momento do ato, jamais; ali não tinha dúvida alguma, em sua alcova ou num beco escuro do cais, ali era seu altar sagrado e a sua divindade era a Arte.

Esse sagrado está muito bem representado neste recorte textual:

> [...] Isto do bem e do mal, da justiça e da iniquidade, da razão e do desvario, da santidade e do crime, era tudo relativo. Estava por fixar e medir o estalão do vício...E mesmo, afinal, pensando bem, essa ácida gota de linfa que lhe jorrava aos lábios, era uma coisa pura, transcendental, sagrada... era o gérmen misterioso da vida, o líquido fecundo e nobre por excelência... era o divino plasma de todos nós. (BOTELHO, 1982, p. 381).

Constatamos também, várias nuances desse aspecto ao longo do texto. Em sua visão de sagrado, há uma fusão do conceito sacro com o profano. Já que para

D. Sebastião, o sagrado era a Arte, Abel Botelho busca nos moldes anteriores ao cristianismo elementos para representar esse “sagrado sebastiano”

> [...] E aí, na religiosa paz desses salões consagrados, que horas de sublimado gozo, de contemplação inefável! Estátuas e quadros que figurassem a nu belos corpos de adolescentes, estonteavam-no. Trouxe-o da mais cega paixão, dias seguidos, o célebre Antínoo descoberto em Roma no século XVI [...] (BOTELHO, 1982, p. 32-33)

O seu ídolo máximo, seu Apolo, seu amado Ganimedes estava personificado na figura de Eugênio. Ele transferiu toda devoção e idolatria que nutria pelas figuras mitológicas para o efebo.

> [...] A fútil vacuidade do viver elegante das praias causticava-lhe de tédio o espírito, a par e passo que a alma lacrimava por Eugénio as mais acres e ferventes instilações da saudade. Longe de seu ídolo, aquele temperamento de emocionista exarcebava-se. (BOTELHO, 1982, p.251)

> [...] Os ranchos das cantoras sucediam-se, estrídulos, cheios, numa abundância gárrula e forte. De bandas da cidade surdiam, e com elas, crescendo, crescendo, o seu belo canto agudo; passavam em baixo, à raiz do monte, estúrdias, breves – cestos à cabeça, troixas no braço, infusas, encinhos, foices – nobremente ajuntadas em lindos grupos pagãos; e lá seguiam das aldeias próximas, cantando sempre:
>
> *Oh, maravilha, oh, maravilha, oh, maravilha*
>
> *Eu sei qual ....* (BOTELHO, 1982,p. 254)

Acerca do cristianismo, o que há de significativo em relação a esse sagrado que o barão cultua comparece como uma longínqua lembrança da formação católica da qual foi criado, e toda sua gente ibérica. Nesses momentos é que podemos observar certo questionamento sobre o conceito de puro e impuro.

> A porção de religiosidade, subjacente pelo atavismo na sua consciência anestesiada e mole, faulou então, comovidamente, e afestoou-lhe a alma de inspirações graves e piedosas, de pensamentos cândidos – como uma grinalda de anêmonas, lilases e rosas silvestres coifando um nicho tosco de aldeia. A amnésia da sua infância, amassada através as escabrosidades da vida, eliminou-se; e os nervos, deliquescendo, trouxeram-lhe a evocação do tempo em que ele era ignorante e risonho, ingênuo, simples... (BOTELHO, 1982, p. 116).

Quanto à forma de crítica ao clero, Abel nos expõe sua opinião acerca do que seriam os conventos.

> [...] Na última integração da sua fisionomia social os conventos não foram mais do que isto- uma criminosa burla ao dinamismo prolífico da natureza,

> uma cravagem de centeio mística, um <<veto>> espiritual à maternidade. Eram casas toleradas de prostituição, defendidas pelo lema hipócrita do voto. [...] (BOTELHO, 1982, p. 29)
> [...] O Catolicismo transpôs a linha. Ia a cruz no punho das espadas. As novas gentes descobertas não eram tanto súbditos agrilhoados para o rei de Portugal, como almas ganhas para o representante de Deus na Terra. Das primícias magníficas do Oriente mandava-se o melhor ao sucessor de S. Pedro. No regaço de Leão X jorraram esmagadoras, infinitas, incontáveis riquezas... (BOTELHO, 1982, p. 117)

Já ao final do romance, podemos comprovar a síntese do signo do sagrado sob a forma de devoção, quase religiosa, do barão à gravura de Ganimedes. Isto se observa, em uma passagem em que ele já falido, sem nada, morando num rés-do-chão, idolatra a figura pendurada tal qual um fiel perante um altar.

> [...] A única jóia que do radioso bazar de S.Cristóvão ele havia conservado. Continuava, acima de tudo, adorando-a. Era a melhor,a mais latejante parcela de si mesmo. Era o seu ídolo, o seu talismã, a sua divisa, o seu timbre. Votava-lhe um culto incondicional, uma ardente e religiosa ternura. [...] Nas suas horas mais sentidamente angustiadas, nas freqüentes intercadências de dor e de desânimo, o barão, numa súplica, fitava-a... e estava animado, feliz... e estava contente. (BOTELHO, 1982, p. 384)

Entramos agora no território do Simbolismo, se há algo desse esteticismo nesta obra, esse algo é a simbologia maçônica que Abel Botelho incorpora ao longo do texto. Portanto, não poderíamos deixar de mencionar neste estudo dois símbolos encontrados no texto que têm uma representação muito significativa no contexto do romance: o signo da rosa e, igualmente importante, menções à “Arte Real” (maçonaria).

Sabe-se que no final do século XIX houve uma grande tendência mística que influenciou muitos literatos como, por exemplo, Fernando Pessoa, o mais famoso dentre eles. O autor tabuacense era maçom, e é muito provável que suas crenças e convicções o tenham inspirado nesse sentido.

> A religião da Igreja oficial era banal ou desacreditada. As práticas religiosas, quando não eram uma escolha política, pareciam-se muito com uma convenção social. O misticismo oferecia um meio de as pessoas serem religiosas e ao mesmo tempo originais – uma Decadência Cristã (WEBER, 1988, p.47)

2.3.1 A Arte Real

A história da Maçonaria, conhecida também como Arte Real pelos seus seguidores, é atrelada aos fundamentos iluministas. Em Portugal há indícios de que chegou ao país, entre os anos de 1735 e 1743, sendo muito difundida no século XIX em terras lusitanas. Muitos políticos e intelectuais integravam a irmandade. Quando António Bernardo da Costa Cabral subiu ao poder, para desempenhar seu regime governamental conhecido como cabralismo, já havia disputado com Rodrigo da Fonseca o posto de Grão-Mestre da loja do Grande Oriente Lusitano e saído vitorioso das eleições maçônicas[49]. É importante destacarmos que a maçonaria teve um papel de destaque e estratégico na política, não só de Portugal, como em diversos países onde se estabeleceu.

Essa irmandade baseia-se nos princípios filosóficos, científicos e racionais, todavia, paradoxalmente, une cerimônias ritualísticas a esses princípios e pregam a crença no cristianismo como condição básica para integrar a ordem, mas repelem o dogmatismo, uma vez que "A Maçonaria se apóia na Liberdade e rechaça toda imposição dogmática" (COSTA, 1991, p. 127). O maçom não pode ser ateu. Consideram-se operários da grande obra, o universo. Também são chamados de pedreiros livres.

> O fato da Maçonaria possuir princípios filosóficos não religiosos, não impede o ingresso, em seus quadros, de uma diversidade de opiniões religiosas, místicas, herméticas ou cabalísticas, sem comprometimento do seu caráter ético não subjetivista, nem tampouco relativos (COSTA, 1991, p.29)

Na Maçonaria há um símbolo usado frequentemente pelos maçons ao escreverem suas siglas ou ao final de suas assinaturas – os três pontos dispostos em forma triangular. Estes sinais possuem muitas significações: luz, trevas e tempo; sabedoria, força e beleza; liberdade, igualdade e fraternidade, porém, a interpretação que mais se destaca para os propósitos deste estudo é *amor, vontade e inteligência*. Esta última trilogia de significados assemelha-se bastante à teoria adotada por Abel Botelho, descrita no prólogo da 2ª edição do *Barão de Lavos* . Uma circunstância no mínimo curiosa: " De tres sortes de faculdades, apenas, depende a

---

[49]Informações obtidas através do site maçônico Freemasons e do site do Professor Catedrático da Universidade Técnica de Lisboa José Adelino Maltez.
http://maltez.info/respublica/portugalpolitico/regimespoliticos/1842%20Cabralismo.htm e http://www.freemasons-freemasonry.com/arnaldoG.html

solução do problema da nossa vida: - faculdades de sentimento, de pensamento e de acção” .

.

Sentimento = Amor
Pensamento = Inteligência
Acção = Vontade

Figura 22- os três pontos - símbolo maçom. http://www.construtoresdavirtude.com.br/pag_3pontos.htm

Hoje é mais fácil termos acesso a informações sobre a seita; contudo no século XIX, não. Portanto, seria muito difícil ele ter conhecimento de alguns símbolos e da linguagem própria da irmandade sem ter contato com os ensinamentos e a iniciação maçônica. Abel Botelho era Maçon da Loja Irradiação, em Lisboa.

Em um momento, igualmente reflexivo e delirante, o narrador faz menção a uma expressão usual dos maçons, o *Arquitecto*. Eles acreditam na *existência de um princípio G.A.D.U*[50], sigla de <<*Grande Arquiteto do Universo*>>. Este termo é usado para designar Deus na seita maçônica[51]. Vejamos:

> - Quem pudera retroceder!... Era bom ter fé, entusiasmo, crenças; era bom abater, prostrar a nossa contingência miserável ante a divina suserania do **Impecável Arquitecto**[52], do Ente Supremo e Necessário. Crer era vencer. Um dogma era um escudo. Fora, mais que a sofreguidão do Desconhecido, uma sorte de histeria mística, de solicitação ao martírio, de culto, de votação incondicional à Divindade, que levara os velhos portugueses de roldão por aquela barra fora, num prodígio de arremetida que faz o assombro da História[...] (BOTELHO, 1982, p. 116).

Sem falar que arquiteto é aquele que elabora, que dá forma, que se vale da precisão, uma qualidade cara ao barão. Parte de princípios e ensinamentos análogos aos da Maçonaria, porém, aceita mulheres em sua ordem. Pelo que se acredita, foi criada por Christian Rosenkreuz ainda na Idade Média, hoje conhecida como Ordem da Rosa Cruz. A princípio era formada essencialmente por alquimistas que tinham a rosa como a flor preferida (preferencialmente a branca e a vermelha). Conferiam-lhes significados: a branca era associada à pedra em branco, à pequena

---

[50] ALBERTON, Valério. *O conceito de Deus*: Grande Arquiteto do Universo, na História da Maçonaria. Rio de Janeiro: Aurora,1981. p.164.
[51] Revista Super Interessante, Edição 217, Setembro de 2005.
[52] Grifo meu

obra; a vermelha, associada à pedra em vermelho, relativo à grande obra. Já uma rosa de cor azul, simbolizava o impossível.[53]

2.3.2 O Signo da Rosa

A Rosa é um símbolo sagrado, amplamente usado, tanto no paganismo como no cristianismo. É recorrente em diversas culturas e designa amor, fertilidade, pureza, feminilidade e o conceito que mais interessa para esta pesquisa, perfeição "[...] Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito [...]" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p.788). Ora, a beleza perfeita era tudo que o barão mais desejava e procurava nos rapazes que seduzia.

No cristianismo a Rosa significa a taça onde foi recolhido o sangue de Cristo. Representa o Sagrado Coração e a própria Virgem Maria. "Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p.788).

Na trajetória desse símbolo, também há uma convergência entre o sagrado e o profano. Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, em *Dicionário de Símbolos*, mencionam que a Rosa do cristianismo remete-nos à Virgem, e na mitologia grega e em seus rituais, as rosas eram consagradas a Afrodite e Atena.

> A oliveira era consagrada a Atena - a deusa dos olhos cerúleos – que nasceu em Rhodes, a **Ilha das rosas**: o que sugere os mistérios da iniciação. E as roseiras eram consagradas a Afrodite, bem como a Atena. A rosa era entre os gregos uma flor branca, mas, quando Adônis, protegido de Afrodite, foi ferido de morte, a deusa correu para socorrê-lo, se picou num espinho, e o sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p.789)

A alcova do barão localizava-se na Rua da Rosa, nome bastante sugestivo. Mais uma vez esse detalhe não foi posto aleatoriamente por Abel em seu texto. Era nesta alcova que *nascia* sua inspiração artística na busca da forma perfeita; local *fecundo* onde o barão concretizava seu culto ao belo e a arte. É através do signo da rosa que tudo florescia, que tudo germinava.

No decorrer de todo o romance, se analisarmos com atenção, encontraremos trechos, nos quais, o signo da rosa é mencionado e associado à questão desse

[53] CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, 12 ed, José Olympio, 1998. p.789-790.

sagrado sebastiano. No recorte do texto, citado anteriormente, temos um bom exemplo: [...] *como uma grinalda de anêmonas, lilases e rosas silvestres coifando um nicho tosco de aldeia* [...][54].

Entretanto, o elemento que mais ratifica a ideia do uso do símbolo da rosa nesta obra é visto na figura do jovem efebo Eugênio. O jovem *éromeno* é um "marcado" pois possui um sinal de nascença em forma de rosa e com a coloração rosada.

> - O meu nome de baptismo é Eugénio... Meu pai era o Senhor Capitão Dias Lebre.
> - Eugénio Dias Lebre... é um nome cheio e bonito. Fica bem.
> - Agora na <<púrria>> tenho uma alcunha de estalo! Sou o *Marcado.*[55]
> - Porque diabo?...
> - Olhe, por isto, senhor. – Arregaçou a manga direita té ao ombro, e mostrou na parte interna e superior do braço, junto ao sovaco, uma pequenina roseta, cor-de-rosa seca e dum corte arredondado de corola – Dizem que foi porque minha mãe... andava ocupada de mim, já nos últimos meses...e vai foi assombrada por um raio quando estava a contemplar uma grande rosa que meu pai tinha mandado. (BOTELHO, 1982, p. 98-99)

2.4 ***O Barão de Lavos*** **em diálogo com** ***O Banquete*** **de Platão.**

Para dar início às considerações sobre o texto platônico, é essencial conhecermos o conceito de banquete (em grego *Symposium*).

Segundo Jacques Lacan, constitui-se em uma reunião cerimoniosa, regida por normas previamente estabelecidas, quase um ritual. Um acontecimento de foro íntimo entre personalidades da elite ateniense. Esse simpósio não é mero *pretexto para os diálogos de Platão*[56], mas também, remete-nos aos costumes e hábitos de um povo, respeitando as particularidades de cada região grega e levando em consideração o nível cultural de cada indivíduo ou sociedade.

Nesse banquete oferecido por Agatão, após a premiação por sua primeira peça trágica, estão Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Sócrates e Aristodemo

---

[54] Segundo o Dicionário de Símbolos, a anêmona esta relacionada ao episódio em que Adônis é ferido e de seu sangue saíram anêmonas. << Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo de um renascimento místico:
Sobre o campo de batalha em que caíram numerosos heróis, crescem roseiras e roseiras bravas. Rosas e anêmonas saíram do sangue de Adônis, enquanto o jovem deus agonizava. [...] . Em tempo, a anêmona é considerada a rosa do mar.

[55] Notem que a palavra "marcado" está escrita com letra maiúscula e em itálico, nos indicando uma preocupação em dar destaque a esse detalhe, pois ser o *Marcado*, tem uma simbologia específica no contexto histórico as civilização. No caso de Eugênio a marca em forma de rosa conota uma linha de pensamento,relacionada ao misticismo, que apareceu no fim do século.

[56] LACAN, Jacques. Seminário nº 8

(convidado em última hora por Sócrates). Nesse simpósio fica estabelecido que cada convidado deverá fazer um discurso sobre o amor e que nenhum dos convivas deverá abusar do vinho. Concordam em seguir a ordem ao redor da mesa, a partir da direita. Os palestrantes estavam acomodados em um tipo de leito, sobre o qual se recostavam três comensais. Na antiguidade greco-romana o uso dessa espécie de mobília foi herdado e incorporado aos seus costumes, pelos antigos persas e demais povos orientais.

Entretanto, ao final da narrativa, Alcebíades adentra o recinto completamente bêbado e acaba discursando acerca do amado (Sócrates) e não sobre o amor.

Lacan nos relata em seu Seminário nº 8 que alguns teóricos e tradutores como Louis Le Roy, Ludovicus Rejus e Racine, reservaram-se ao direito de não mencionar o envolvimento entre Sócrates e Alcebíades. Recusaram-se, inclusive, a reproduzir a passagem de Alcebíades pelo *Banquete*.

Racine considerou intraduzível não apenas a figura de Alcebíades mas também todo o *Banquete*; há notas de que ele examinou com muita atenção o texto que lhe fora enviado - por uma senhora - entretanto negou-se a traduzi-lo. Já Victor Brochard, em anotações sobre seu curso, cujo tema era Platão, apresenta uma linguagem, uma escrita, que para Lacan eram “admiravelmente redigidas, a escrita é deliciosa e, a propósito da teoria do amor, ele se refere a tudo o que convém, Lísis, Fedro, e sobretudo o Banquete”. (LACAN, 1992, p.33). Contudo ao chegar a Alcebíades usa de subterfúgios para suprimir sua fala. Brochard passa a falar de Fedro que lhe serve como alternativa. Ao exemplo dos outros teóricos não se detém na história de Alcebíades.

Nosso objetivo é mostrar as convergências e divergências compartilhadas nos textos de Platão e Abel Botelho. Em que parte o naturalista inspira-se no clássico e como ele lida com a realidade helênica transportada para o contexto finissecular.

Essa inspiração aos moldes gregos mostra-se no momento em que Abel cria uma estética voltada para a importância da forma e à perfeição desta forma, e posteriormente, ao buscar subsídios no comportamento moral dos gregos, para tentar justificar as “perversões” sexuais do barão, que nesse caso, podem-se entender como perversões de uma sociedade que, segundo ele, degrada o país; situação delicada que precisa ser expressa pelos intelectuais e pensadores daquele período e que cada um a seu modo procura demonstrar. Abel escolhe expressar esse sentimento através do contexto da arte (na verdade uma conjugação de duas

diferentes vertentes da arte: as artes plásticas e a literatura). Essa análise acerca do texto platônico se deterá, somente, nas figuras de Sócrates e Alcebíades.

Abel Botelho utilizou a estética grega em seu texto, mas agregou-lhe conceitos e morais típicas de seu século e de sua cultura. No capítulo XII, no qual o narrador explana sobre a festa de aniversário da baronesa, há uma cena em especial que ratifica através de um dos convidados, o Coronel Florindo, um integrante típico da alta sociedade lisboeta, a opinião que provavelmente refletia a da maioria dos aristocratas, intelectuais e o restante da sociedade do século XIX sobre o homossexualismo:

> Florindo, que estava sentado na cadeira de coiro, mesmo por baixo da gravura, ergueu-se, e voltado para ela, costas ao bufete, explicou:
> - Isto afinal não passa dum documento mórbido na evolução secular da humanidade. Filia-se nas tendências aberrativas da espécie humana a sodomia; é um factor moral da sua degenerescência, como são factores físicos a sífilis, a lepra e o espartilho. A pederastia é uma das formas da nevrose: floresceu na Grécia; tivemo-la no Oriente – o divino *Livro dos Hinos* da religião hindu lá insere a tradição análoga de Indra, levando o jovem *Medhatihi* através do mundo e dos céus; mesmo ainda hoje na Índia o efebismo tem, como em Lucknow e Lahore, um culto extraordinário. E então cá pela Europa, é o que todos nós sabemos... (BOTELHO, 1982, p. 190).

Os senhores daquela sociedade realmente julgavam estreita semelhança entre as atitudes do barão e as de Sócrates, em relação, respectivamente, a Eugênio e Alcebíades. Contudo, o Barão difere e muito de Sócrates; este primava pelas atitudes inseridas no plano das ideias, isto é, prezava as qualidades da ordem do suprassensível, do espiritual, do conhecimento, da transcendência. Rejeitou Alcebíades apesar de o achar belo; já aquele concretizava o seu amor pelo belo através do sexo, do material.

Portanto, é necessário que busquemos no contexto oitocentista argumento cabível que comprove esta relação pejorativa entre D. Sebastião e o filósofo Sócrates.

Como é sabido, o século XIX foi um século de grandes transformações, mas a que mais influenciou e contribuiu para formação da escrita, acerca das questões sociais e comportamentos dos indivíduos daquele momento, foi o apogeu burguês.

A burguesia firma-se no poder e com ela a moral vitoriana. O capitalismo ascende de maneira extraordinária, a indústria desenvolve-se em ritmo acelerado. Essa burguesia emergente, formada em decorrência das transformações surgidas durante e após a Revolução Francesa, tinha como finalidade *remodelar o cotidiano através de uma nova organização do espaço, do tempo e da memória*

(PERROT,1995, p.93). Embora a comunidade europeia do século XIX tenha sofrido com todas essas mudanças de conceitos e paradigmas, no cenário político e econômico a base familiar não se deixou afetar.

O núcleo familiar, ou espaço privado, apresenta-se como célula *mater*, isto é, como base primária da sociedade. Foi assunto amiúde em discursos de conservadores, liberais e até mesmo libertários.

Em *O Barão de Lavos* , os temas abordados acerca da família, decadência e "degenerescência" dos costumes, como já observamos, são comezinhos em seu tempo.

A família do século XIX é totalitária e tem como característica o autoritarismo. Porém, a vida privada dos indivíduos não se limita ao ambiente familiar, mas, ainda assim, a família tende a adquirir todas as funções, entre as quais inclui-se a sexualidade, definindo regras e normas. As instituições e as pessoas solteiras são frequentemente induzidas a posicionarem-se em função da família.

O casamento foi, sem dúvida, a única forma aceitável para que houvesse um "bom" e "saudável" regime sexual. Essa ideia tem suas raízes na Antiguidade. O indivíduo do século XIX, assim como da Roma antiga, via a instituição matrimonial como uma forma de moderar e regular as energias, e também, como uma alternativa de se evitar a frequência em bordéis, ambientes de "degenerescência" que aniquilavam a *raça*.

A constituição de uma família para o Barão era apenas uma maneira de preservar sua reputação e manter seu *status quo*. O homem deveria ter uma mulher para constituir um novo espaço privado dentro da sociedade (um novo microespaço dentro da macroestrutura social); principalmente um homem da elite portuguesa, um homem de título e fortuna. Mas o casamento também representava para o Barão a "remissão" de todas as suas "infrações morais", uma espécie de corretivo para os seus "vícios".

A teoria hegeliana diz que a família é a garantia da moralidade natural, e é por esta via que o Barão inclina-se.

> Um dia começou com ele a saciedade, o tédio. Acalmou, viu claro. Conheceu que, a continuar assim, ia dissolver-se irremissivelmente na treva das ínfimas degradações, como um caminhante que deixa a estrada rútila do sol, lisa e direita, para entrar num emaranhamento negro de floresta. Teve medo. Lembrou-lhe então casar. Sorriu à idéia... Seria uma emoção nova; seria principalmente, com a sua imposição de deveres sacrossantos,

> um freio, uma norma séria e digna de viver. O casamento pois fascinou-o, como variante e como correctivo. (BOTELHO, BL, p.35)

O casamento nos tempos da Grécia antiga também era importante. Casais como Odisseu e Penélope, Heitor e Andrômaca foram enaltecidos pelos poemas homéricos.

Sobre a questão da conceituação do belo no viés dos textos do *Banquete* e do *O Barão de Lavos,* temos uma diferenciação muito clara.

O Barão tinha uma concepção de belo relacionada apenas à plástica física, às formas e contornos de belos corpos.

> Em telas, gravuras, mármores, estava farto de a observar; mas queria encontrá-la no domínio da Natureza, flagrante, palpável, viva. Por isso havia anos que corria pertinazmente em cata do seu capricho. Dezenas de rapazes, de mulheres, de rapariguitas mesmo, tinham vindo àquela casa poisar perante a sua obstinação doentia. Perscrutinava ele na rua uma mulher fácil ou um garoto complacente que lhe parecesse deviam ter aquele desvio anatómico?...Não os largava enquanto não conseguisse, a impulso de astúcia e de dinheiro, conduzi-los à Rua da Rosa e analisar-lhes a nudez. (BOTELHO, 1982, p. 57)

Já Sócrates acreditava que o verdadeiro conceito de belo estava ligado à beleza da alma, das virtudes, sendo esta a beleza que realmente tinha valor e consequentemente o amor derivado desse conceito era um amor virtuoso e puro.

> [...] Conhecerás a beleza que não se apresenta como rosto ou como mãos ou qualquer outra coisa corporal, nem como palavra, nem como ciência, nem como coisa alguma que exista em outra, como por exemplo num ser vivo ou na terra ou no céu. Beleza, ao contrário que existe em si mesma e por si mesma, sempre idêntica, e da qual participam todas as demais coisas belas. Estas coisas belas individuais, que participam da beleza suprema, ora nascem ora morrem; mas essa beleza jamais aumenta ou diminui, nem sobre alteração de qualquer espécie. Quando, das belezas inferiores nos elevamos através de uma bem entendida pedagogia amorosa, até a beleza suprema e perfeita, que começamos então a vislumbrar, chegamos quase ao fim, pois na estrada reta do amor, quer a sigamos sozinhos quer nela sejam guiados por outrem, cumpre sempre subir usando desses belos objetos visíveis como de degraus de uma escada: de uma para dois, de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para as belas ocupações, destas aos belos conhecimentos – até que, de ciência em ciência se eleve por fim o espírito à ciência das ciências que nada mais é do que o conhecimento da Beleza Absoluta. Assim, finalmente, se atinge o conhecimento da Beleza em si! (PLATÃO, 2002, p. 156)

Contudo Abel apropriou-se apenas das passagens da obra, as quais ressaltavam o relacionamento de dois homens; e codificou esse amor, que para gregos era da ordem do sublime, como um amor maléfico, que degrada e arruína.

Daí, podermos verificar o teor preconceituoso e moralista com que ele narra a fascinação do barão pela plástica perfeita e seu gosto por efebos, e sobretudo, elege Sócrates e Alcebíades símbolos de pederastas reais e concretos, já que na mitologia

escolhera Zeus e Ganimedes. Associa a figura do filósofo e do aristocrata ateniense à degradação moral.

> O barão, todo nos olhos, seguia avidamente a pantomima. Hipnotizava-o principalmente o belo efebo, com seu rosto dum talhe impecável, o seu colo alvo e redondo, os seus grandes olhos de veludo negro, o seu corpo sólido mas enxuto, de carnes escorrentes, todo em curvas levissimamente cheias, todo num contorno de músculos suavíssimo, numa linha plástica sedutora, todo quebrando-se em não sei que de feminilmente ondulado e grácil, que a ginástica afinara e consolidara, irrepreensilvelmente. [...] O desejo mordia-lhe os nervos. A fascinação tornou-se completa, doida, quase dolorosa. Sócrates não ficou mais inteiramente subjugado, ao seu primeiro encontro com Alcebíades. (BOTELHO, 1982, p. 14)
>
> [...] Explicava-se pela assiduidade do Câmara junto da baronesa a sanha do barão. Assim pensaram as senhoras; assim o julgou Elvira. Porém o marquês, o coronel, Florindo e Henrique vagamente pressentiram uma outra causa, ignorada mas tangível, à provocação do amigo. Ante as peregrinas teorias que perante eles, no escritório, o barão desdobrara com tão convicto ardor, assentaram como coisa indubitável ser o seu comum amigo um furioso pederasta. – Que diria ! ... Com que amorosa veemência ele falava! Via-se-lhe em cada argumento a alma fumegando.
> Degenerara em andrófilo, incontrastavelmente; e, sem dúvida, era Eugénio o seu Alcebíades. [...] (BOTELHO, 1982, p.205)

Retornando ao *Banquete*, Sócrates, o mestre da maiêutica, em seus comentários dialéticos, prega que Eros não é feio nem belo, nem bom nem mal, nem mortal nem imortal. Eros é um ser intermediário entre os homens e os deuses. Trata-se de um *daimon*, um mensageiro (em grego, *angelos*).

Ele é, na verdade, como uma ponte, uma passagem que transmite aos homens o que vem dos deuses. Não é o portador da chave, é a porta.

Se todos querem o que é bom, todos amam. Pois o objetivo do amor é o belo e o belo deseja possuir o bem. Para se atingir o fim ideal (imortalidade), o homem deve ser guiado pelo amor, dirigindo a atenção ao belo (corporal, particular) e, num processo metonímico, deverá amar todos os belos corpos para que, em seguida, ame a beleza que há nas almas desses corpos. Justamente nesta beleza (absoluta), do plano das ideias, está edificada a morada do amor.

Estas palavras de Sócrates são a voz de Platão. A beleza absoluta (amor incondicional) vive na beleza coletiva, que está no plano das ideias, somente pela elevação espiritual, por meio da prática do belo e do bem, ela será alcançada.

> [...] Ora, se depois desta descoberta procuras entrar em relação comigo para trocares beleza por beleza, mostras que tens a intenção de ganhar mais do que eu, pois demonstras que desejas adquirir o que é verdadeiramente belo, em vez do que é belo segundo a opinião do vulgo, trocando assim ferro por ouro. (PLATÃO,2002, p.167)

Esse diálogo de Sócrates com Alcebíades nos aponta o conceito de beleza e de amor mostrados no *Banquete*. Essa conotação de amor e de belo sublime, que habita um universo suprassensível, é a que mais diferencia o texto platônico do conceito desses mesmos temas, representados na obra *O Barão de Lavos*.

A ideia de Amor do barão prendia-se ao amor visceral, da carne, àquele que se consome; e sua ideia sobre beleza comparece sob adoração pelas formas e linhas “perfeitas” do corpo humano. E esse conceito de belo, esse amor visceral do barão por seu efebo define, a seu modo, sua ideia de sagrado e transcendência.

Eugênio e Alcebíades apresentavam algo em comum: a beleza vazia. Os dois efebos eram indiscutivelmente belos, vistosos e sedutores, contudo a beleza presente neles não passava desse ponto, habitava apenas a “casca do fruto”; eram desprovidos da “polpa”, ou melhor, de princípios, de caráter.

Portanto, podemos concluir que beleza plástica e visível eles esbanjavam, mas essa beleza é efêmera. Eles a possuiriam por apenas um período de vida (juventude), porém a verdadeira beleza, essa eles sequer conheciam.

3 O GROTESCO: A DEFORMAÇÃO DO CLÁSSICO

O vocábulo grotesco, que conceitua um modelo estilístico nas artes plásticas e, posteriormente, na literatura, deriva do italiano *grottesco*, que por sua vez tem sua origem na palavra *grotta*, que significa gruta. Este termo aparece por volta do século XVI relacionado à História da Arte e aplicado a um estilo ornamental de pintura que surgiu em decorrência de escavações feitas, primeiramente, em Roma, e logo após em outras regiões da Itália (CIF, KAYSER, 2009). Esses monumentos (pinturas e murais) soterrados eram conhecidos por *grottes*. Apresentam-se sob a forma de desenhos, pinturas ou esculturas com base em um sistema de linhas entrelaçadas com frutas, flores e diversas outras formas, como imagens extravagantes, máscaras e animais fora do padrão. De uma maneira geral, o estilo grotesco se caracteriza pela criação de um universo fantástico, de seres humanos e não-humanos, amalgamados e deformados, decorrentes de uma necessidade de criar outras formas de representar a realidade.

Figura 23 - Detalhe 1 do afresco da Domus Aurea de Nero, em Roma. Fonte:http://imakermariano.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html

Figura 24 - Detalhe 2 do afresco da Domus Aurea de Nero, em Roma. http://www.thecolosseum.net/history/domusaurea.htm

Podemos entender que o grotesco, mesmo antes de ser nomeado ou conceituado, fazia-se presente na História da Arte, ao observarmos as figuras mitológicas gregas, cujas formas monstruosas e disformes figuram episódios que representam a condição humana de maneira alegórica.

Kayser nos diz que naquela ocasião, das descobertas renascentistas, Vasari constatou, com base nas descobertas que fez, e ainda, numa passagem de Vitrúvio no *De architectura*, que aqueles ornamentos não eram naturais daquela região onde este caracterizava e condenava a *moda bárbara*.

> [...] todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias, umas com cabeças de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém não existem, nunca existirão e tampouco existiram.
> Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana?[57]

Figura 25 –, Mosaico romano no estilo grotesco, do início do século II, localizado nas Termas de Trajano. The National Bardo Museum, Tunísia. Foto: P. Perkins. http://imakermariano.blogspot.com.br/2011/07/domus-aurea.html

[57] Trecho retirado da tradução feita pelo arqueólogo Ludwig Curtius, constante em sua obra *Die Wandmelerei* Pompejis (A pintura Mural de Pompéia), de 1929, p.131. APUD in KAYSER, Wolfgang. O grotesco, 209, p.18.

Nas pinturas e murais, eram caracterizadas como grotescas as imagens que apresentassem arabescos (como os da figura acima), formados de galhos e ramos de plantas, donde floresciam figuras humanas e animalescas.

Esse estilo ornamental não tardou em ser aceito em outros países. Michel de Montaigne foi o primeiro (ou um dos primeiros) a utilizar o conceito de grotesco na literatura, haja vista que a priori este conceito aparecia predominantemente na arte pictórica.

> A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a trasladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto, o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo em conceito estilístico (KAYSER, 2009, p.24)

O romance *O Barão de Lavos*, é essencialmente, marcado pela desmedida. Seguindo a ética aristotélica, ele "peca" pelo vício do excesso e não da deficiência, mas um homem equilibrado permanece no meio termo; contudo essa não é a proposta botelhiana.

O que observamos no texto de Abel Botelho é que o grotesco não é um defeito, mas uma escolha, ou melhor, o clássico age como contraste para o grotesco, ou seja, é um dispositivo usado pelo autor para marcar sua posição perante os fatos da época: crise no regime monárquico, decadência da aristocracia e da burguesia.

De fato era uma crítica contundente à sociedade finissecular portuguesa. Portanto, o grotesco, na escrita botelhiana, é uma opção estética para mostrar Portugal em ruínas. Abel Botelho, em sua perspectiva, não tem como apresentar esse Portugal pelo ponto de vista clássico, porque esse Portugal que ele pinta, é grotesco, pois o papel político, social e estético não sustentam um belo clássico.

O belo clássico é *objetivo, universal e imutável* (ARGAN, 1992, p.17); já o belo romântico é *subjetivo* e *mutável*. Essa ideia de belo e o conceito de sublime verificados no século XVIII serão utilizados para o processo de deformação que ocorrerá ao longo do texto botelhiano. Como nos diz Argan:

> O "sublime" é visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços. (ARGAN, 1992, p. 19)

Na virada do século XVIII, temos os mais importantes os *pilares da poética do "sublime"* (ARGAN, 1992, p. 19), são eles: o inglês William Blake (1757-1827) e Johann Heinrich Füssli (1741-1825), suíço e adepto ao *extremismo* romântico alemão *Sturm und Drang .* Blake e Füssli, apesar de adeptos ao *belo sublime,* diferenciavam-se no estilo. Blake transitou pelos temas bíblicos, homéricos; e ainda pelo universo de Dante Alighieri e Milton, por acreditar que havia certa mensagem divina.

Já Füssli optou por trabalhar o estilo de Michelangelo e sua temática, e ainda a dos maneiristas. O "gênio" observado em Shakespeare o agradava sobremaneira, pois este, segundo ele, caminhava do trágico ao grotesco.

Figura 26- " The Nigthmare" de Johann Heinrich Füssli dimensões 101,6 x 127cm, exposto em Detroit, Detroit Institute of Arts. Fonte:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John_Henry_Fuseli_The_Nightmare.JPG

Figura 27- " Dante e Vigílio nos portões do Inferno" ilustração da obra "A Divina Comédia", de Dante Alighieri feita por Wiliam Blake, em 1825. http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/2012/11/28/frase-do-dia-blake/?topo=13,1,1,,,13

Ao falarmos da passagem do belo ao grotesco, há um aspecto que devemos assinalar. Kant, no século XVIII, na *Crítica do juízo,* abandonou a ideia clássica de belo e contrapôs o belo ao sublime. O sublime kantista é o que foge aos modelos ideias, da representação, pois esse sublime é o excessivo que leva a imaginação à proximidade do delírio.

Essa dicotomia vista em Kant nos remete a tragédia, à trilogia de Sófocles, mais precisamente em Antígona[58].

Antígona é a segunda peça da trilogia de Sófocles. A peça inicia-se logo após morte dos seus irmãos Etéocles e Polinices, consequência da batalha pelo trono de Tebas, que se originou pela quebra do acordo, por parte de Etéocles, em alternarem-se no controle da cidade-estado. Com isso, Creonte, irmão de Jocasta, e tio dos herdeiros de Édipo, assume o direito de governar Tebas e decide um sepultamento com honras para Etéocles, mas proíbe o de Polonices, por considerá-lo um traidor. Porém, tal atitude feria a tradição, que segundo os gregos, eram enviadas pelos deuses. Está aí instaurado o dilema de Antígona, pois se contrariasse seu tio, seria condenada à morte, mas por outro lado, ela, ética e moralmente falando, não poderia deixar o corpo do irmão sem o sepultamento e, sobretudo, infringir uma lei da tradição. A partir desse momento, Antígona (representação do belo) caminha para a morte, e essa imagem da beleza que segue o desejo, neste caso o desejo em cumprir a tradição, ainda que ela saiba que este desejo a levará à ruína e à morte, é mais forte que tudo.

Lacan, no Seminário VII, retoma essa distinção e fala do belo em Antígona. A beleza da jovem atenua a experiência de morte e destruição que intimida àqueles que assistem à peça. O belo em Antígona contrapõe-se ao sublime ou ao que há de excessivo na personagem. O que vemos aqui é a beleza atenuando a imagem trágica e grotesca de alguém que escolhe a morte.

> Aos olhos de Lacan, a prática psicanalítica é, desde sua raiz, uma experimentação trágica. E com ele vemos que a palavra *catarse* testemunha isso [...] Por economia de tempo, anteciparemos: o que orienta Lacan é a *catarse* exigível na tragédia e na análise. Antígona é a “heroína da

[58] Fruto da união de édipo e Jocasta. Tem dois irmãos, Etéocles e Polinices e uma irmã chamada Ismene. Após Édipo descobrir que matou seu pai, Laio, e casou-se com sua mãe, ele tira a própria visão e escolhe o exilio para passar o resto de sua vida. Com isso seus filhos resolvem que governaram Tebas juntos, revezariam o trono, cada ano um teria o direito de reinar. O primeiro irmão Etéocles ao final do primeiro ano não quis ceder o lugar a Polinices e esse impasse acaba numa batalha onde os irmãos se matam. Esse é o fim da primeira tragédia da trilogia e onde começa a segunda.

> destruição subjetiva cuja experiência é feita pelo analisado" (LACAN, 1998, p. 296)
> A teoria mergulha em seu âmago. *Antígona* nos faz ver o ponto de vista que define o desejo. A imago fascinante da personagem que forçava a pestanejar quem a olhasse está no centro da tragédia: a vítima terrível, voluntária, que intimida e desnorteia. Nessa atração, Lacan encontra o verdadeiro sentido trágico. Por intermédio da piedade e do terror somos purgados, purificados de tudo o que é da ordem do imaginário propriamente dito [...] O acento posto na imagem de Antígona nos leva ao terço central da peça, que detalha o destino de uma vida confundida coma a morte antecipada: a morte invadindo o domínio da vida e a vida invadindo o domínio da morte. [...] Desprezando numerosos textos de uma tradição platônica, para Lacan o belo nada tem a ver com o que se chama de belo ideal é apenas a partir da apreensão do belo na pontualidade da transição da vida à morte que podemos restituir o belo ideal, ou seja, a função que pode aí adquirir, num dado momento, o que a nós se apresenta como forma ideal do belo e, no primeiro plano, a forma humana: a compreensão de Antígona como autônomos.[...] Tal é o mistério do belo ideal: Antígona sacrifica o seu ser para eternizar, imortalizar a *Até* familiar. Por isso, a invocação a Dionísio no quinto ato. Antígona encontra-se no lugar trágico por excelência; ela leva até o limite o que se pode chamar de desejo puro. A heroína escolheu sua visada em direção à morte. Lacan reconhece o caráter radicalmente destruidor desse desejo. Associa-se ao desejo fundador de toda a estrutura, um desejo criminoso, desejo de morte. (BRUNO, 2004, 109-110)

Em, *O Barão de Lavos*, o belo ideal está num sentido platônico. É essa beleza que D. Sebastião procura nos jovens, com potencial, para ocuparem o lugar do efebo troiano Ganimedes e dar corpo ao elemento nuclear do quadro, ou melhor, da xilogravura, que Coryn Boel reproduziu do quadro original feito por Michelangelo, que como o próprio barão considerava, *Era a melhor e mais latejante parcela de si* (BOTELHO, 1982, p.384).

Para Bakhtin o sentido de grotesco expande-se e não mais se refere à pintura, à arquitetura, mas a um estilo de representação que se faz através do excesso, do exagero e do hiperbólico. Caracteriza a concepção grotesca do corpo no âmbito da imperfeição. *"Não há nada perfeito completo, é a quintessência da incompletude"* (BAKHTIN, 2013, p. 23).

Ainda que o termo grotesco tenha sua conotação associada, popularmente, a ideia de ridículo, com o passar do tempo, as artes, essencialmente a literária se incumbiu de imputar-lhe uma significação própria. Em seu estudo acerca do grotesco, Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (2013), obra na qual analisa o escritor renascentista, dentre outras observações, a que nos chamou a atenção foi a relação que o filósofo faz entre os conceitos *alto* e *baixo*, ou seja, segundo ele possuem uma conotação absoluta

rigorosamente topográfica, indicando a ambivalência do grotesco. É o céu e a terra.. Vejamos sua definição.

> O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas [...] Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem apenas um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador : é *ambivalente* ao mesmo tempo negação e afirmação [...] A paródica moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora [...]. (BAKHTIN, 2013 p. 18-19)

Esse pensamento a respeito da ambivalência vista no grotesco é percebido no trecho a seguir, d’*O Barão de Lavos*, entretanto, sob o olhar moderno, no qual apenas o aspecto negativo é enfatizado. Não percebemos o valor regenerativo mencionado por Bakhtin em seus estudos sobre a literatura medieval e renascentista.

Não obstante, o grotesco é a forma que o sublime assume na *Patologia Social*. Temos exemplos do romance em questão nesta tese, e ainda, dos restantes que compõem a série. Vejamos o trecho a seguir:

> E toca de ir sentar-se-lhe na frente, a distância, a cavalo numa cadeira, o queixo fincado nos braços assentes sobre o espaldar, concentrado numa alta contemplação de escultor estudando o modelo que vão reproduzir. A cada segundo de exame, o entusiasmo e o prazer cresciam – Admirável! admirável!... – exclamou num flamejo de êxtase. – Finalmente!... Não te mexas! - Num relâmpago arrastou a mesinha de pé-de-galo para o meio da casa, trouxe papel e lápis duma gaveta, e sentou-se a copiar a formosa figura que tinha diante de si.
>
> O rapaz vestia, com efeito, uma plástica opulenta e firme de mármore antigo. Devia ter 16 anos, a julgar pela indecisão do buço e pelo frouxel topazino da sua virilidade, mal apontando ainda. A luz dava-lhe a três quartos, uniformes, pacífica, suave, destacando do bastidor o seu belo torso flexuoso e forte. Um cabelo curto, abundante, seco, todo revolto em crespos do estilo grego mais puro, coroava-lhe a cabeça, duma oval harmoniosíssima, cujas faces pomejavam sangue, e cuja extensa e enérgica linha de sobrancelhas, cobrindo uns longos olhos rasgados em amêndoas, com o brilho do ônix na sombra dos grandes cílios, fartos e sedosos, mais idealmente fina tornava a terminação da barba, picada, como um fruto tocado dum pássaro, por uma covinha cor-de-rosa. A epiderme, áspera e trigueira das intempéries, passava cruamente, da gargalheira torrada e negra da base do pescoço, a amaciar sobre o tórax num branco

> lácteo, pastoso e cheio, que pelos antebraços descia adelgaçando e esbatendo-se té um azul tenro e diáfano de porcelana, cortado bruscamente nos pulsos por um outro círculo queimado. Depois, na região abdominal, a cor bistrava ao de leve, gradativamente; sobre as colunas das coxas altas e redondas reaparecia o branco luminoso e macio, mordido por um leve formigueiro de sangue; uma rugosidade escura enfarruscava os joelhos: daí para baixo, duas finas linhas, lustrosas e brilhantes definiam a aresta das tíbias; e logo a pele tornava a asperizar-se e a queimar-se, numa abundância de cor nojosamente progressiva, feita de cieiro e de surro, terminando nuns pés enormes e sórdidos, negros de todas as escoriações e todas as imundícies.
> - Não te mexas! Repetia o barão, todo na cópia delirando. – Finalmente!
> [...] A hiperestesia sensual, que cumulativamente com a obsessão artística trabalhava o barão, começara a preponderar. O apetite carnal cresceu, irreprimível. Num dado momento, parou a olhar o modelo, com a pupila empanada, o lápis caiu-lhe dos dedos trêmulos, as maxilas oscilaram-lhe num jeito de carnívoro, e então foi tomar o efebo nos braços e refugiou-se com ele na penumbra da alcova... (BOTELHO,1982, p.55-58)

Vejamos que a descrição do corpo de Eugênio, sob o olhar do Barão, representa, de forma alegórica, o conceito de mundo etéreo e terreno: puro e impuro; virtude e vício. A parte superior do corpo, cabeça (universo supra-sensível) e dorso (paixões terrenas), é descrita de maneira doce e cândida, *Um cabelo curto, abundante, seco, todo revolto em crespos do estilo grego mais puro, coroava-lhe a cabeça* [...] mas a medida em que essa descrição se aproxima da parte inferior do corpo, ela muda o tom, sobretudo nos pés (degradação humana). A frase usada para definir a base do corpo do efebo é *pés enormes e sórdidos, negros de todas as escoriações e todas as imundícies* (BOTELHO, 1982, p.56), comprovando que dentro dessa obra as ideias do bem e do mal, da beleza e do grotesco convivem e coexistem num mesmo ser. Nesta cena é perceptível ao leitor perceber a deformação do belo e sua consequente transformação em grotesco.

E ainda, mais duas passagens que representam esse grotesco. Na primeira cena temos o recorte[59] do momento onírico, delirante do barão, enquanto ele aguardava a chegada de Eugênio à alcova, que se atrasara. Nesse momento da trama, o barão já está totalmente dependente dessa relação com o efebo, corroído pelo ciúme e sofrendo de grande angústia por imaginar a possibilidade de perdê-lo.

> O barão pensou: - Que valhacouto imprudente de devassidão a Roma da Renascença! Que antro de infâmias doiradas o Vaticano! – A enervação, a fadiga faziam-lheescabujar agora na fantasia a pompa esgachada e homérica dum festim de cardeais.[...]. Um amplo salão abria-se, magnificente e clássico, todo nessa arte sensual e robusta que os primeiros

[59] O delírio do barão dura aproximadas 6 páginas do romance começa ao fim da página 117 e termina no início da página 123

> cristãos haviam, por medo e por ignorância, condenado. [..] Sobre os pedestais de aventurina ardiam essências caras. Nas almofadas, com arabescos a oiro, do tecto e das paredes, admiravam-se, num poderoso relevo, em cores alarmantes, em carnaduras redondas, fortes, obras-primas de Giottoo, Vinci, Fiezola, Perugino, Sanzio, Buonarotti. [...] Romperam-se as fanfarras num alegro de marcha triunfal. Corre-se a cortina carmesim do peristilo...[...] Marcham na mesma cadência todos, a quatro e quatro, com uma exactidão marcial a mesma perna simultaneamente avançada, entoando um velho ritmo pagão, espumoso e quente [...] Uma troça de bacantes lhes cabriola na cauda, endiabradas, loucas, de epidermes tostadas e olhos ardentes [...] Logo após, entra na sala um estrado franjado de oiro – como um andor – aos ombros de oito negros atarracados, oleosos, crespos, os olhos brilhantes como punhais. Em cima, morbidamente reclinado sobre um farto pano de veludo negro com reflexos fulvos, vem um efebo nu [...] Poisara-se o estrado. O efebo subiu ao trono e plantou-se em pé sobre o último degrau, numa atitude cheia de elegância e majestade, o tronco aprumado, as pernas afastadas levemente, caído o braço direito, e o esquerdo erguido, apoiando alto no tirso, com pequeno manto arrepanhado do ombro, suspenso em pregas, como no Apolo do *belvedere*, e uma olímpica e fria serenidade ressumando do corpo harmonioso.[...] Então os cardeais começaram nas suas reverências. Cada um subia, de genuflexão em genuflexão, os degraus do trono; aí curvava-se todo, de posterior ao alto, as mãos em cruz sobre o peito; depunha um beijo religioso, breve, na virilha tranqüila do efebo; e retirava da mesma sorte, genuflectindo em cada degrau, curvado, às arrecuas.
> O barão seguia, gozava a lúbrica cerimônia com uma intensa agudeza, paredes-meias da loucura. Inflamava-o aquele exótico espetáculo, filho do seu espírito doente, aquela orgia teatral e majestática, onde príncipes magnos da igreja prestavam culto, sensualizados, bêbados, ao eterno príncipe fecundante, numa luz fumarenta, num ar deletério, aos hinos clamorosos das fanfarrras, aos cânticos das matronas e dos bambinos, entre o chuveiro de flores e as danças bárbaras das bacantes, agora complicadas por pantomimas facetas dos sátiros do jardim, que vinham vindo, com uma elasticidade admirável no seu mármore, e pinchavam, esfuziavam, rebolavam-se, apitavam nas frautas, erguiam-se a prumo sobre os cornos, davam saltos mortais sobre os rins cardinalícios.
> Queria o barão também... ia incorporar-se na cauda do cortejo... De repente, no mais aceso da alucinação, o Amor deixa cair a gaze, escarninho. Vê-se o rosto ao efebo... Era Eugénio!... E o pederasta rugiu: - Ah, canalha!... – com os longos dedos emanciados crispantes de ameaça.
> Aquele brado angustioso normalizou- lhe o cérebro. O barão apalpou-se, esfregou os olhos pávidos, interrogou-se, olhou em torno. Logo sorriu de si mesmo. (BOTELHO, 1982, p.117-123)

Na segunda cena, vemos que o grotesco não está na figura do aristocrata, mas sim na imagem do efebo (o belo sublime) e de sua plateia. Aqui o barão já nos “atos finais”, sem esposa e sem amante, presencia a “ascensão” artística de Eugénio no teatro. Uma cena que beira o ridículo. Botelho ao carregar nos detalhes, é propositalmente exagerado.

> Correu então boato que Eugénio, o luminoso efebo, debutava brevemente, como actor, numa *opereta* em ensaios no Teatro da Trindade.[...] Por isso na noite da sua estreia, em grossas letras no cartaz anunciada, ainda bem antes da hora de começar o espetáculo já o teatro abarrotava de gente. [...] Nos lugares junto da orquestra e no balcão, com peitilhos cintilantes, a nata da alta boémia e dos argentários repatriados, de mistura com velhos de vícios, actores, mundana, poetas, garanhões, marítimos e artistas. Um vivo

> e amorudo interesse em ver à luz da rampa o herói.[...] Quando, a meio do primeiro acto, o efebo entrou em cena – vestido de pajem – modesto, grácil, bem-feito; a um tempo dengue e viril, efeminado e robusto; àrula de oiro no pulso e um rico *maillot* de seda creme realçando-lhe a primor da rija coxa o contorno suavíssimo, em toda a sala chispou um <<ah!>> unânime de admiração, de calor, de gula, de aplauso. Vermelhos desejos luziram na clorose abstemial das virgens, militares reformados mexeram-se nas cadeiras e súbito uma cerrada bateria de binóculos era apontada às formas modelares do novo personagem. [...] Por último, numa bem aparente repugnância, curvou-se todo, de mão no peito, para um determinado ponto no ângulo do balcão. Todos olharam; houve um murmúrio de espanto . – Era do barão de Lavos, que em pé, afogueado, aplaudia também, delirantemente; e que no intervalo, foi tomar aquele lugar por assinatura sendo infalível depois ali, toas as noites, hipnotizando e imóvel, de binóculo assestado, passeando e regalando a vista pela doce geografia daquele corpo, tão sua conhecida, a qual supunha não ter para ele mistérios, mas aonde a insdiscreta luz da ribalta arreliativamente lhe mostrava deliciosas osculações de curvas, inexplorados, minúsculos relevos, ignorados escaninhos, covinhas paradisíacas... (BOTELHO, 1982, p. 369-371)

O barão agora perde o brio e resto de pudor que ainda lhe resta, cada vez mais afetado pelo desejo, decadente e desesperado, esforça-se para manter o poder de sedução sob os rapazes pobres que vendiam jornais e outros artigos nos parques e praças de Lisboa. Nessa obstinação ele encontra um jovem rapaz que cede às suas investidas e a sua fama em recompensar bem por esse tipo de “serviço”.

Observamos mais uma vez aqui o jogo de deformação que o autor estabelece. A passagem começa com uma descrição bastante lírica acerca do rapaz e termina com a constatação de fatos degradantes sobre o comportamento de indivíduos, incluindo o barão, que se aproveitam da miséria alheia; e mais a participação dos clérigos nessa empreitada. Essas atitudes são o grotesco e o repugnante comparecendo mais uma vez.

> [...] O seu tenro e débil corpito, apenas núbil, macio, longo, adelgaçado, tinha a crestada alvura do linho, a flexibilidade ideal do junco e o doirado matiz dos canaviais dos rios. Casto e divino – tão pequeno ele era! – na crua estadeação do seu descaro. Velutíneo como um lírio e loiro como um favo. Protegia-o o seu grande ar de infantilidade; eterizava-o não sei que doce velatura de inocência. Parecia feito de morango e neve... [...] Esbraseado e tremendo, o barão, sem respirar, sem falar, sentindo por voluptuoso exaspero todo e seu ser arrepanhado, abeirou-se do leito e dobrou-se, a abranger numa estirada carícia, a haurir num fervido beijo, longo, bem longo, a mélica doçura do seu amante pequenino. E então, passeada com inarrável deleite pela ressumante frescura daquelas formas mimosas, um momento houve em que a imunda boca, numa insalubre avidez, num insustável furor, doido, convulso, a um dado ponto se colou, sôfrega, sugando... Ao cabo, num desmedido horror de si mesmo, sem poder explicar-se como baixara àquela abjecção suprema, o barão balbuciou:

> - Nunca ninguém te tinha feito isto...?
> Ao que rapaz, filosofalmente, abotoando-se:
> - Ainda ontem... um padre. Era preto. [...] (BOTELHO, 1982, p. 379-380)[60]

Abel Botelho se faz valer do grotesco para expressar tudo aquilo que é excessivo demais, ou seja, os desmandos, as discrepâncias do governo monárquico, a alienação da população rural, devido ao alto índice de analfabetismo " A distribuição pelo país, no início do século XX, mostrava uma incidência maior nas zonas mais interiores e afastadas dos grandes centros urbanos." (GOUVEIA, 2010, p. 62), à burguesia com seus exageros, e à hipocrisia aristocrática.

Nesse sentido, o grotesco é a forma do "sublime botelhiano", o qual se desdobra em imagens de destruição, entropia e morte.

[60] Vale ressaltar neste trecho destacado, a frase: *Parecia feito de morando e neve*. Morango e neve configuram as cores vermelha e branca, que por sua vez se conjugam e originam a cor rosa, que é de grande simbologia e faz menção ao sagrado e ao símbolo da rosa já mencionado no capítulo anterior deste estudo.

CONCLUSÃO

Após leituras, descobertas, e muita reflexão chegamos ao fim desta jornada, porém não ao fim das possibilidades que o texto de Abel Botelho nos oferece.

Importa-nos destacar o balanço de alguns pontos vistos, revistos e por fim analisados nesta tese, são eles: o viés estético bem marcado, comprovado pela presença da arte pictórica de maneira expressiva e significativa; a metodologia usada por ele para conjugar a arte com questões sócio-políticas-ideológicas, e a simbologia usada na obra que conjuga os padrões cristãos da sociedade lisboeta com o paganismo do período clássico.

A arte foi uma das afecções de Abel Botelho, a outra foi a República. As imagens o fascinavam, mas o cultivo de um bom vernáculo também. O que encontramos nesse romance foi um caleidoscópio de elementos que se juntaram e formaram um texto interessante, rico, com uma escrita impecável e uma erudição digna de alguém que, de fato, se entregou ao prazer do conhecimento.

Foi justamente pelas mãos da Arte que Botelho nos conduziu através do texto e com êxito estabeleceu sua crítica mais profunda e contundente, sua crítica ao regime monárquico em ruínas e à sociedade portuguesa deteriorada e decadente.

O processo utilizado por ele para empenhar tal engenho foi o retorno aos conceitos do belo clássico, e para isso ele buscou nos moldes gregos, subsídios para sua proposta. Contudo, ao fazer isso ele não repete a história, mas transporta para os padrões do século XIX com o propósito crítico e pedagógico.

Além do modelo do belo clássico (ideal), temos o belo sublime, o belo oriundo dos românticos, um belo excessivo. Abel Botelho contrapõe os dois: o Belo Clássico e o Belo Sublime, e é o sublime romântico, que lhe é contemporâneo, que ele deforma e transforma em grotesco. É esse belo, o alvo de sua crítica, este belo alegoricamente é a sociedade da aparência, que não mais existe como se mostra. O que Botelho vê é uma sociedade sem valores, vazia, e muito provavelmente isso seja o motivo pelo qual sua escrita seja tão densa, tão preenchida.

Essa peculiaridade encontrada em de seu texto, também a encontramos no âmbito da arte pictórica, chama-se *horror vacui*, e aí, mais uma vez, vemos semelhanças com o pintor vienense Gustav Klimt.

> Esta influência far-se-á sentir mais tarde, logo que Klimt enfrente aquilo a que Freud chama o complexo do *horror vacui* , adoptando a superabundância de formas para preencher na sua totalidade os fundos dos seus quadros. (NÉRET, 2011, p.12)

A política, a ética (nesse caso inseparáveis) e a moral figuram, afinal de contas, o grande objetivo de todo processo literário e estético de Abel Botelho, todos os caminhos percorridos por ele e seguidos por seus leitores e estudiosos, ao final, levam a um mesmo lugar, à critica de uma sociedade, aos valores e finalmente à crítica ao homem do século XIX que se vê a frente de um novo tempo, de uma nova era ,mas ainda imbuído por velhos conceitos e pela tradição.

Este é o panorama visto e delineado neste romance, um quadro *pintado* pela pena de Abel Botelho, de um século tão conflitante, e ao mesmo tempo tão fascinante.

REFERÊNCIAS

ABOUD, Sérgio. Masculinidade e Homoerotismo no Barão de Lavos. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 10., 2002, Rio de Janeiro. **História e Biografias.** Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002.

ARIES, Phillipe; DUBY, George. **Historia da Vida Privada:** da Revolução Francesa à Primeira Guerra. 9. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003. 4 v.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico e Anticlássico**: o renascimento de Bruneleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ALBERTON, Valério. **O Conceito de Deus:** Grande Arquiteto do Universo, na História da Maçonaria. Rio de Janeiro: Aurora, 1981.

ALVES, Olímpia Rosa. **O Homoerotismo em *O Barão de Lavos* e *O Bom Crioulo.*** 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

_____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Nova Cultura, 1991. 2 v. (Coleção os Pensadores).

AUMONT, Jacques. A parte do espectador. **I**n: _____. **A imagem.** Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Campinas: Papirus, 1993. p. 77-96.

BAKTHIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais.** 8. ed. São Paulo:Hucitec, 2013.

BARCELOS, José Carlos. **Literatura e Homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BENOIT-DUPUIS, Monique**. Contribuition à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho.** Sillages, separata, 1977.

_____. Vingt-trois discours, conférences et une chronique d'Abel Botelho. In: **Le roman portugais contemporain**. Actes du Colloque 24-25 octobre 1979. Paris: Fundation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.

BLOCH, Ernst. O sonho diurno em forma encantatória: Pamina ou a imagem como promessa erótica**.** In: _____. **O princípio esperança**. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. p. 310-326.

BOTELHO, Abel. **O Barão de Lavos.** Porto: Lello &irmão Editores, 1982.

BOTELHO, Abel. **O Barão de Lavos.** 3. ed. Porto: Livraria Chardron de Lello e Irmãos Editores, 1908.

BOTELHO, Abel. Amanhã. In: _____. **Obras de Abel Botelho**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1979. v.1.

BOTELHO, Abel. Próspero Fortuna. In: _____. Obras de Abel Botelho. Porto: Lello & Irmão Editores, 1979. t. 2.

BRUNO, Mário. Abel num mundo de Caim: A lógica extrema da pulsão de morte na "Patologia Social". **O Marrare** – Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, n. 13, 2010.

_____. Pulsões e Diáteses na obra de Abel Botelho. In: _____. **Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas da Idade Média ao Século XIX**. Santiago de Compostela: Através, 2012.

BURG, B.R. **Gay Warriors**. New York: University Press (NYUP), 2002.

CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado.** 1.ed. México: Fondo de Cultura Economica, 1942.

CAMPBELL, Joseph. **A imagem mítica**. 2. ed. Campinas: Papirus , 1999.

CARVALHO, César Luís de. **Abel Botelho, connosco**: Actas do I Colóquio. Tabuaço,: Voz de Lamego, 2007.

CASSIN, Bárbara. **Ensaios Sofísticos**. São Paulo: Siciliano, 1990.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. **Quadros Literários *Fin-de-Siécle*:** um estudo de *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. 12. ed. José Olympio: 1998.

CORREIA, Anabela Barros. **O espelho deformante Imagens do grotesco em Fatal Dilema, de Abel Botelho** (Mestrado em Estudos Românicos) – Departamento de Literatura Moderna e Contemporânea, Universidade de Lisboa, 2008.

COSTA, Frederico Guilherme. **Um Estudo da História da Maçonaria.** 1.ed. Londrina: Ed.Maçônica "A Trolha", 1991.

COSTA, M. Gonçalves da. **Lutas Liberais e Miguelistas em Lamego:** Documentos Inéditos**.** Lamego: Gráfica Lamego , 1975, 197-198 p.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (Org.). **Arte e Artifício**: manobras de fim-de-século. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 2002.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu E. Jones. **O labirinto finissecular e as ideias dos estetas**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
DEBRAY, Régis. **Vida e morte da Imagem:** Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994. cap. I , parte I e II e cap. II, parte VIII.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2009.

DETIENNE, Marcel. A Escolha: *Alétheia* ou *Apáte*. In: **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Tradução: Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DOVER, Kenneth James. **A Homossexualidade na Grécia Antiga**. Tradução: Luís S. Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

ESCOBAR, Simone Cristina Manso. **Rapto de Ganimedes**: signo da essência do Barão de Lavos. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. Amanhã: Um testemunho do socialismo português. **O Marrare** – Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, n. 13, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade:** A vontade do saber. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. 1 v.

_____. **História da Sexualidade:** o uso dos prazeres. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2 v.

_____. **Microfísica do Poder**. 23. ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____.**Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALTON, Francis. **Inquiries into Human Faculty and its Development**, 2004. p. 198-207. Disponível em: <www.galton.org>. Acesso em: jan. 2013.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOUVEIA, Ricardo José. ***O Século*: na crise do ultimato.** Lisboa: Universidade. Católica Editora, 2010.

HAUSER Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: A Formação do Homem Grego.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JESUS, Maria Saraiva de. **A representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista**, Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro, 1997.

JÚNIOR,José Luiz Foureaux de Souza. Abel Botelho: O lado “esquisito” do esquecimento. In: JORGE, Silvio Renato; FERREIRA, Ida Maria Santos (Org.). **A**

palavra silenciosa: estudos de literatura portuguesa e africana. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

LACAN, Jacques. **O Seminário nº 8: A transferência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. **O Seminário 7. : a ética da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laooconte: Ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOURENÇO, Antônio Apolinário. **Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica.** Coimbra: Mar da Palavra, 2005.

LUGARINHO, Mário César. Direito à história ou o silêncio de uma geração: uma leitura d' O Barão de Lavos, de Abel Botelho. In: JORGE, Silvio Renato; FERREIRA, Ida Maria Santos (Org.). **A palavra silenciosa**: estudos de literatura portuguesa e africana. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.

LUDWIG, Paul Walter. **Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory**. Cambridge: Cambridge University Press (C.U.P.), 2002.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A Geração de 70:** uma revolução cultura e literária. 4ed. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

_____. **Raul Brandão entre o romantismo e o modernismo.** Amadora: Bertrand , 1984. (Biblioteca Breve, série Literatura).

MAMEDE, Isabelle de Castro. **A representação feminina nos romances *O Livro de Alda* e *Fatal Dilema***. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas Séculos XIX e XX) - Universidade do Porto, Porto, 2006.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, José Augusto Maia. **Abel Botelho e a Guerra Peninsular**. Tabuaço: Voz de Lamego, 2008.

MARTINS,Oliveira. **História da Civilização Ibérica**.12.ed. Lisboa:Guimarães, 1994.

MORETTO, Fúlvia M.L.(Org.). **Caminhos do Decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOISÉS, Massaud. **Patologia Social de Abel Botelho**. São Paulo: USP, 1961.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **História Crítica da Literatura Portuguesa**: Do fim do século ao Modernismo. Lisboa: Verbo, 1995. 7.v.

_____. **Do Fim-de- Século ao tempo de Orfeu**. Coimbra: Almedina, 1979.

PERELMAN, Chaïm; TYTECA, Olbrechts Lucie. **Tratado da Argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaïm. **Retóricas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Argumentação. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi – Oral/ Escrito: Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987. v. 11.

PLATÃO. **A República**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

_____. **Banquete**. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2009.

QUEIRÓS, Eça. A decadência do riso. In: _____. **Notas contemporâneas**. Porto: Lello e Irmão, [19--].

_____. Positivismo e Idealismo. In: _____. **Notas contemporâneas**. Porto: Lello e Irmão, [19--].

SANTOS, Rivaldo Pereira dos. **Entre silêncio, nódoa e cobiças**: homossexualidades masculinas, dominação e transgressão em O Barão de Lavos, de Abel Botelho e Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. 2012. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, 2012.

SARAIVA, Antônio José; Lopes, Oscar. **História da Literatura Portuguesa.** Porto: Porto Editora, 1994.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugual.** 4 ed. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1979.

REIS, Carlos. **As Conferências do Casino**. Lisboa: Alfa, 1990.

SERRÃO, Joel. **Temas Oitocentistas-II:** Para a História de Portugal no século passado. Lisboa: Portugália, 1962.

SCHORSKE, Carl. Gustav Klimt: pintura e crise do ego liberal. In: _____. **Viena fin-de siécle. Política e cultura.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEBER, Eugene. **França Fin-de-Siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIEIRA, Lilian Cristina da Silva. **A imaginação grotesca na prosa de Fialho de Almeida**: Uma “Diabólica óptica deformante**”** 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VRISSIMTZIS, Nikolaos A. **Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga.** Tradução Alberto Machado Cabral. 1. ed. São Paulo: Odysseus, [20--].

ANEXO - Documentos e fotos de Abel Botelho

Casa onde nasceu Abel Acácio de Almeida Botelho, em 23 de setembro de 1854.

Placa comemorativa pelos 150 anos do nascimento do autor Abel Botelho.

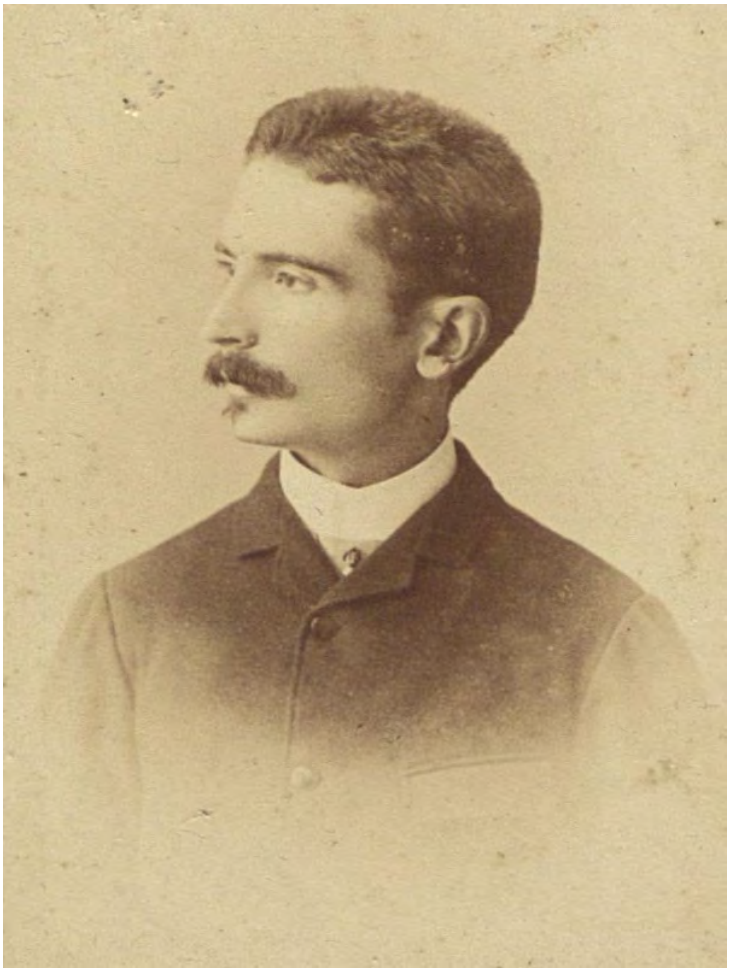
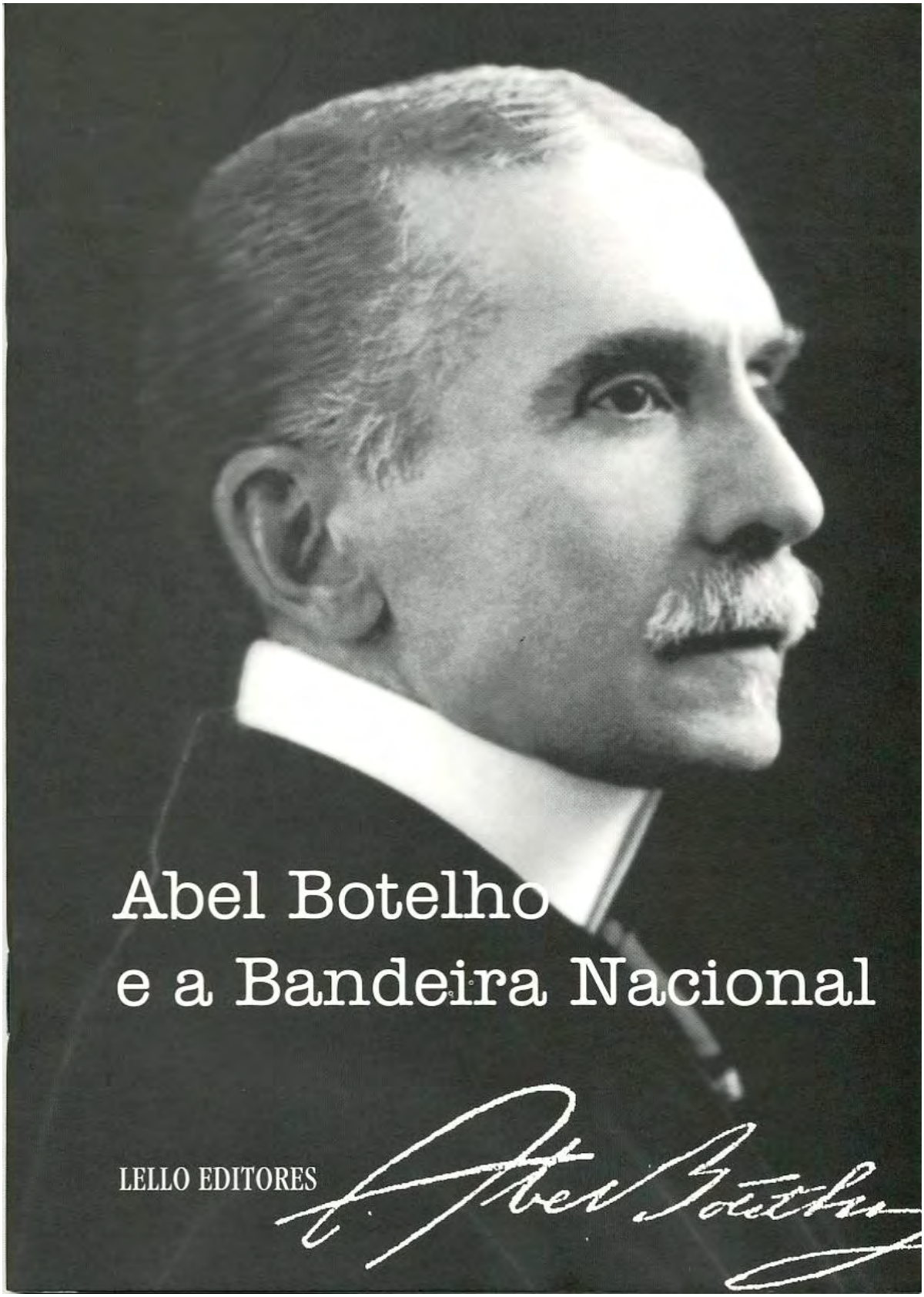


Foto do jovem Abel Botelho. Parte integrante do acervo da Acadêmica de Ciência de Lisboa

Foto publicada em 1904, na Revista *Ilustração* Portuguesa.



Capa do texto, do qual, Abel Botelho foi relator, que normatiza e oficializa a criação da Bandeira Nacional de Portugal. Publicada pela Lello Editores, em virtude da comemoração pelo Centenário da República Portuguesa.

Desenho de Abel Botelho, jovem, exposto na Câmara Municipal de Tabuaço.

Retrato a óleo de Abel Botelho, por António Ramalho, exposto no Museu do Chiado

Comissão encarregada de elaborar a Bandeira Nacional de Portugal, admirando-a.. Abel Botelho (o segundo da direita para a esquerda), foi nomeado relator, encarregado de redigir o texto e aprovar..

Outra foto da Comissão. Abel Botelho (a esquerda)..

OCCIDENTE

REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO EXTRANGEIRO

Director-proprietario: CAETANO ALBERTO DA SILVA

Preços de assignatura	Anno — 36 n.os	Semest. — 18 n.os	Trim. — 9 n.os	N.º á entrega
Portugal (franco de porte) m. forte...	3$800	1$900	$950	$120
Possessões ultramarinas (idem.....	4$000	2$000	~~$~~	~~$~~
Extrangeiro e India....	5$000	2$500	~~$~~	~~$~~

38.º Anno — XXXIII Volume — N.º 1139

20 de Agosto de 1910

Redacção — Atelier de gravura — Administração
Lisboa, L. do Poço Novo, entrada pela T. do Convento de Jesus, 4
Composto e impresso na Typ. do Annuario Commercial
Praça dos Restauradores, 27

Todos os pedidos de assignaturas deverão ser acompanhados do seu importe e dirigidos á administração da Empreza do OCCIDENTE, sem o que não serão attendidos.

Delegados portuguêses ao Congresso de Geografia Brasileiro, em S. Paulo

CONSELHEIRO ERNESTO DE VASCONCELLOS — CORONEL ABEL BOTELHO — DR. LOBO D'AVILA LIMA

CHRONICA OCCIDENTAL

O que se passa em nosso país com respeito ao jogo de azar não lembraria nem ao diabo — com licença do illustre poeta Gomes Leal.

Ora o reprimem, ora o consentem, ao sabor das exigencias eleitoraes. Neste momento, por exemplo, está elle sendo consentido com desafôro, nas barbas da mesma policia que ainda ha poucas semanas assaltou o club do Dáfundo, levando na rêde algumas senhoras e um general reformado, com grosso escandalo nas familias. Verdade seja que a policia, costumando preparar-se para estes assaltos com barbas postiças, não os realisa senão com um zêlo tão postiço como as barbas.

Mas, afinal, se o jogo não póde ser proclamado illicito em absoluto, comquanto seja diversão perigosa, porque não se trata de uma vez para sempre de o legalisar?

Sabe-se, está dito e redito, que elementos váris e poderosissimos entram na paixão do jogo: a ambição, a cobiça, o amôr do desconhecido, a combatividade que se exerce em luctas nem sempre incruentas, a avidez de sensações violentas, a ostentação, o desejo de fugir muitas vezes ao tedio da vida desregrada. Sabe-se tambem como a ruina, a deshonra, o suicidio, são o frequente desenlace dos dramas da tavolagem.

Jogar por simples desenfado, e com moderação, não é culpa grande. Mas jogar por vicio, arriscando sommas avultadas como já hoje se vê por cá, é correr e fazer correr a outros, um perigo de immensa gravidade. O desgraçado de quem tão aviltante paixão se apodera — diz um eminente sociologo — parece descer a um tal estado de degradação que chega a perder totalmente o sentido elevado da vida, o uso normal da liberdade e o de todas as suas faculdades, a noção do dever, e o respeito das conveniencias sociaes, porque vida, liberdade, intelligencia, amor, dever, sociedade, tudo é nelle immolado ao idolo nefando. O jogo torna-se despota e o jogador escravo.

A impossibilidade de prohibir o jogo em absoluto aconselha sem duvida uma certa tolerancia. Mas o que é indispensavel é que o Estado cumpra a sua missão de protector dos fracos, multiplicando dentro dos limites do razoavel as barreiras que os defendam contra as capitulações da sua vontade.

Ainda se o jogo fôsse só um vicio de ricos! O que se vê, porém, é que os mais pobres não lhe escapam á influencia nefasta.

Não basta prohibir o jogo só porque elle é um vicio. Vicio é o tabaco, e dos peores, e o Estado não só o não prohibe mas ainda o explora. Vicio, e dos mais mortiferos, é o alcool, e egualmente o explora o Estado. Vicio é a prostituição, e o Estado regulamenta-a.

A'quelles que querem, a todo o transe, a prohibição do jogo, pergunta-se: será essa prohibição exequivel?

Esta questão tem sido para todos os paizes em todos os tempos, e sob todos os regimens, a «eterna questão». Só o principado de Monaco a resolveu a seu modo, e ninguem lhe quer mal por isso. Os lucros de Monte Carlo montam por anno a um milhão, duzentas e cincoenta mil libras esterlinas. Como a percentagem média cobrada pelo banco no acto de apanhar o dinheiro dos jogadores que perderam e de pagar aos que ganharam é de cerca de $^{1}/_{60}$ do total das paradas, parece concluir-se que a cifra dos dinheiros que passam durante um anno sobre o tapete da roleta e do trinta e quarenta, deve andar por alguma coisa como setenta e cinco milhões ester-

Relato jornalístico da viagem ao Brasil Abel Botelho para um Congresso na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro.

A peninsula iberica contra Napoleão. — Causas essenciaes e schema geral d'esse movimento. — Suas consequencias immediatas para Portugal.

Communicação apresentada no Congresso Historico Internacional da guerra da Independencia, reunido em Zaragoza, de 16 a 20 de outubro de 1908.

PORTO
Imprensa Moderna, de Manoel Lello
53, Rua da Rainha D. Amelia, 61
—
1908

PV
'438

Texto redigido em ocasião da Comemoração centenária da Guerra da Península.

Obras que retrataram a célebre cena do Rapto de Ganimedes

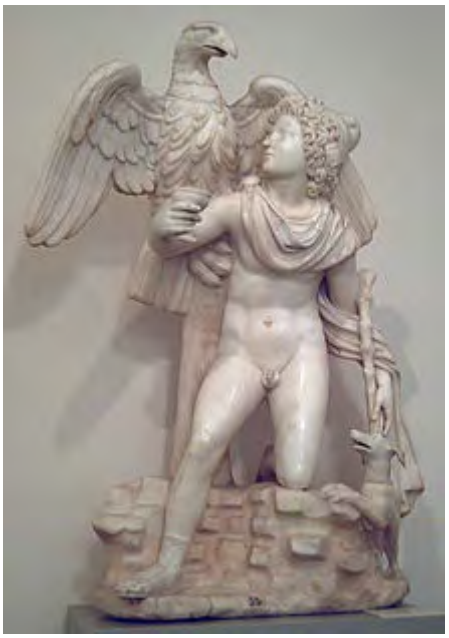
O Rapto de Ganimedes".Michelangelo. Tela produzida a óleo sobre painel 220,7 x 141,5 cm ,exposto no Royal Collection: Royal Palaces, Residences and Art Collection.

O Rapto de Ganimedes- Rubens

O Rapto de Ganimedes, por Rembrandt, 1635

O Rapto de Ganimedes – Corregio, 1531

Busto de Ganimedes- Museu do Louvre, Paris.



Escultura romana de Zeus e Ganimedes - Real Academia de Belas Artes, San Frenando, Madrid.

Escultura de Fernandes de Sá, de 1898, exposta no Jardim da Cordoaria, Porto.

Mosaico romano que representa O Rapto de Ganimedes – Museu de Sousse.

Estátua de Zeus e Ganimedes, feita de TERRACOTA. Museu arqueológico de Olimpia.